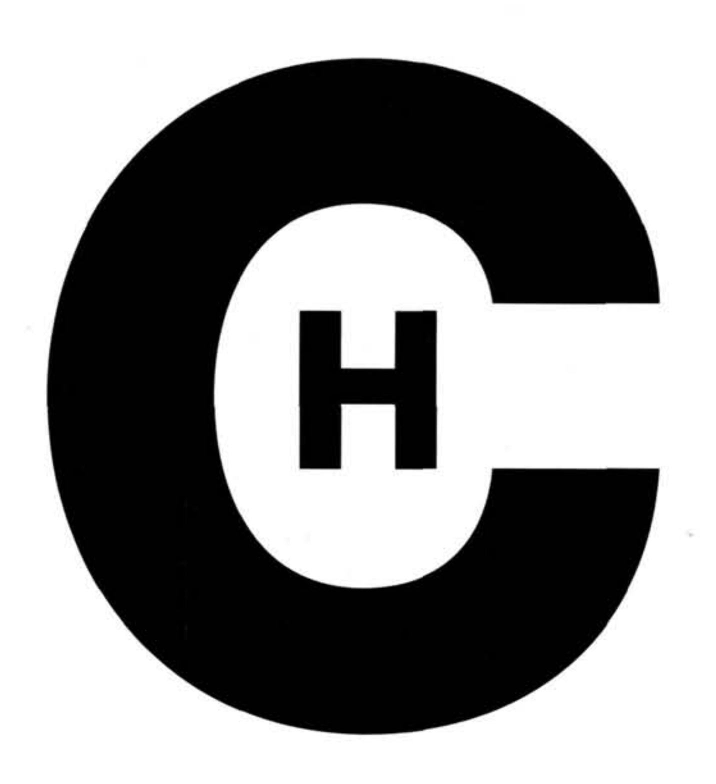


Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Gioconda Belli
Alfredo Bryce Echenique
Ada Salas
Hugo Mújica
Juan Manuel Roca
Guillermo Carnero
Blas Matamoro

Ilustraciones de Anabel Martínez Weiss

Agencia Española de Cooperación Internacional



709/710
julio-agosto 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Esta Resista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

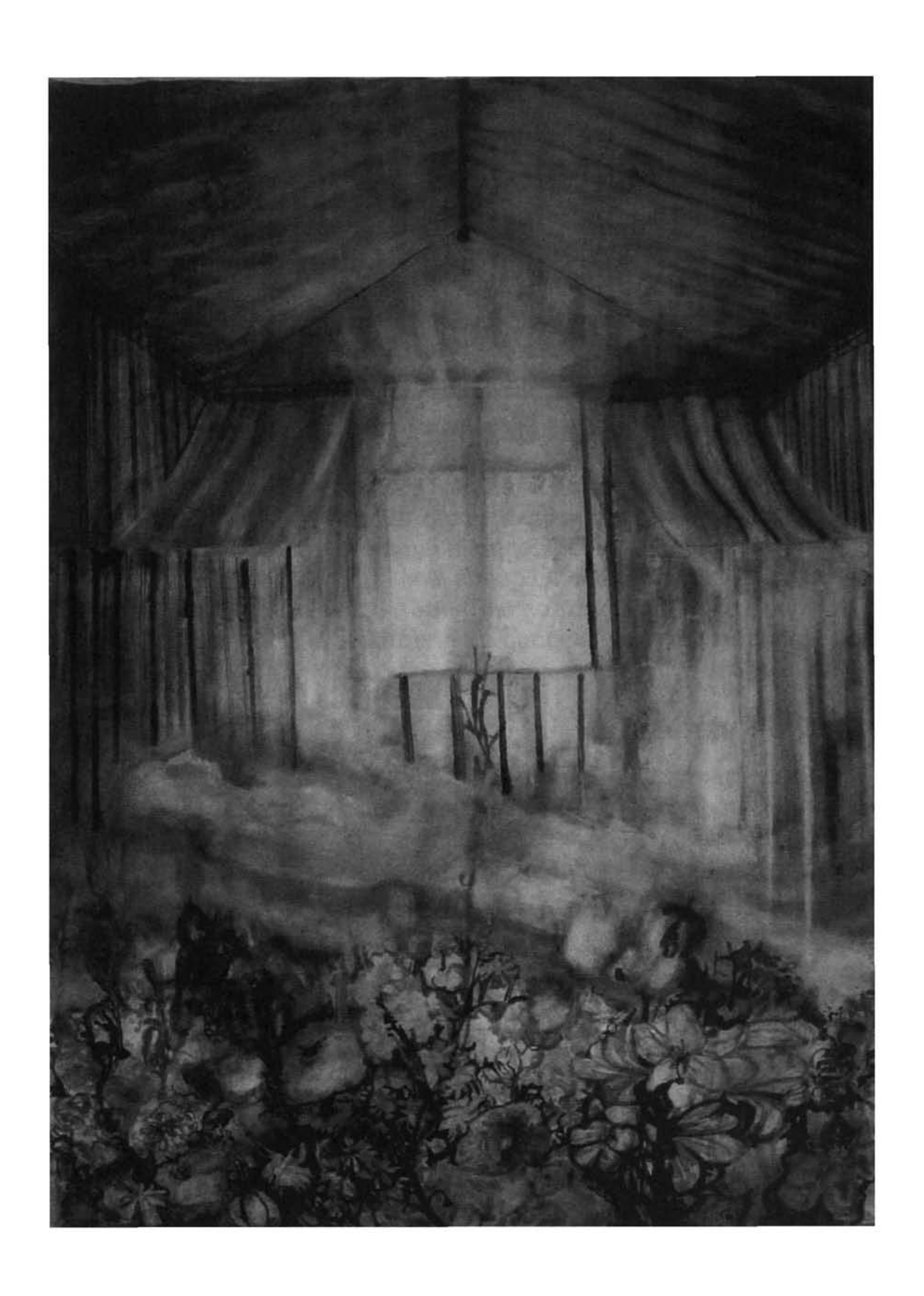
709/710 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Punto de vista

Biblioteca



Siguiente

El oficio de escribir

El cielo del poeta

Gioconda Belli

A Mario Benedetti no se le notaba que era poeta. Era un hombre de mediana estatura, la espalda un poco encorvada, el rostro quieto y observador, el bigote quizás era lo único que lo delataba como alguien con un sentido especial de sí mismo. En las reuniones, no era el más chispa, ni el más sonoro. Lo miraba todo con ojos de conocedor, pero sin hacer alarde de su hondura o su sabiduría.

Sonreía con esa melancolía propia de la gente del Sur, gente que ha sufrido y que se toma la alegría y la risa con su gramo de sal, pero sin escatimar la plena importancia de la gracia de quienes saben hacer reír. Era un partícipe amable de las reuniones, sin un ápice de arrogancia, sin compulsión alguna por llamar la atención. Iba y venía con el ánimo del grupo sin perder su centro, sus ojillos de liebre atentos al movimiento: un hombre interior que se bebía el mundo callado y sin estridencias.

Cuando lo conocí en La Habana, en 1981, en la Casa de las Américas, en su oficina, quise decirle y creo que le dije, lo mucho que me había acompañado.

Recordaba noches enteras de mi exilio en México y en Costa Rica, leyéndolo ávidamente. Su poesía era de esas que me ponían la piel tierna. Le dije que sus poemas eran como el gatillo de una pistola que se disparaba dentro de mí y me llenaba de palabras, de ecos. No había vez que no lo leyera sin que me poseyera el deseo de escribir poemas también. Y era porque me ponía la piel suave, me abría el camino hacia una intimidad que me revelaba cosas de mí misma que yo ignoraba antes de leerlo. El sonrió escuchándome, me agradeció el homenaje con un movimiento breve de su cabeza y siguió conversando sobre su trabajo en la Casa de las Américas donde coordinaba el premio cubano de cuyo jurado formé parte aquel año.

Vi a Mario muchas veces más. Se convirtió en amigo, en ser cercano, en uno de esos privilegios que la vida nos depara con su mis-

teriosa generosidad. Y estuvo en Nicaragua durante la revolución, departiendo como solía hacerlo, con una humildad dulce y verdadera que lo hacía ser aún más adorable, porque uno sabía de quién se trataba y se maravillaba de ver aquel ser cuyo nombre andaba de boca en boca en toda América Latina, comportándose con esa sencillez; la sencillez que lo hacía ser precisamente el poeta que era, un poeta transparente, sin ningún artificio, un ciudadano de la vida sin más gloria que la de saber que su oficio era vivir y contarlo.

Fui a visitarlo en Montevideo en 2008. Lo vi como una cascarita de nuez, agrietado y frágil en el sillón donde me recibió en su casa. Ya estaba muy enfermo. Ya había muerto Luz, su esposa, y la soledad y la tristeza rodeaban su intimidad de pasajero que no terminaba de acomodarse ni en la vejez, ni en la proximidad de la muerte. Sus ojos vivaces seguían brillando. Brillaban más, si es posible que años atrás cuando andaba más vivo por la vida. Hablamos de poesía, de Nicaragua. Me contó de su cansancio ingrato, pero también de sus proyectos, de los libros que seguía escribiendo. Y lloré cuando partí, cuando la puerta de su apartamento se cerró tras de mí y de Hortensia Campanella con quien fui a visitarlo. Sabía que no lo vería ya más. Era evidente que se apagaba como un cirio que llegaba al cabo a su último resplandor. Y que se apagara, la certeza de que aquella palabra se diluiría en el tiempo y la lluvia, me llenó de tristeza y de inconformidad.

Ahora Mario ha dejado ya su apartamento. No volverá a sus libros, a su sillón cerca de la ventana. No escribirá más sus versos con mano temblorosa. El hueco del espacio que ocupaba es una muesca doliente en el árbol de la poesía viva de América Latina. Se ha marchado al cielo de los poetas y creo que será uno de los que más se asomarán a las ventanas de la noche estrellada. Tan quieto y dulce como era, tengo la seguridad que será de los que más extrañen estar aquí, oír el sonido de los demás, captar el movimiento del sol sobre la acera, el paso de las tardes, el rumor de las parejas en los parques, porque nadie como él sabía hacer el silencio interior que se requiere para escuchar, para estar atento, para captar el pálpito ajeno, ése que hacía que su poesía fuera tan nuestra, como si la escribiera desde un corazón que prestaba a cada quién y devolvía con creces ©

Biblioteca en altamar

Alfredo Bryce Echenique

Sorpresas te da la vida... Lo he oído decir a menudo por ahí e incluso creo que existe una canción que nos habla de esos inesperados acontecimientos que, por decirlo de alguna manera, condimentan, cuando no terminan por darle un sabor y hasta un significado nuevo a nuestros actos, a nuestros sentimientos, y hasta a nuestra entera existencia. O que también le pegan tremendas sacudidas.

Como, según mi propia experiencia, el hombre es cualquier cosa menos un animal de costumbres, una persona como yo, que, lo cree, ha vivido ya en demasiados países y ciudades, pero que tampoco apostará jamás que no volverá a vivir en demasiados países y ciudades más, lo cree también, sin darme la más mínima cuenta siquiera he afirmado siempre que soy un escritor de discoteca y, de ningún modo, un escritor de biblioteca. Y tan convencido he estado siempre de esta verdad, hoy ya absolutamente derrumbada, que media vida me la he pasado cuidando maniáticamente de mis elepés, mis casettes y mis cedés. Además, nunca jamás le he prestado, ni a mí mejor amigo musical, uno sólo de los tesoros de una discoteca cultivada con desmedido afán y asimismo con mil años de las más esmeradas búsquedas, mientras que la sola lectura de un satírico relato de Augusto Monterroso, bibliófilo empedernido, cuyo título es: «De cómo me deshice de quinientos libros», funcionó para mí como toda una revelación al revés, pues, mientras que el personaje del cuento de Monterroso se propone en efecto deshacerse de quinientos ejemplares de su biblioteca y en el intento termina dándose cuenta de que, al revés, es infinitamente mayor la cantidad de libros que le faltan en su, de golpe y porrazo, anémica, paupérrima biblioteca, en más de una oportunidad uno de mis numerosísimos cambios de ciudad, país o domicilio, fue la ocasión ideal para deshacerme precisamente de quinientos libros. Testigos, por ejemplo, una ex alcaldesa de Barranco a la que le obsequié exactamente quinientos volúmenes

para la biblioteca municipal de su distrito, la ex esposa de un ex presidente de Gobierno de España, a quien obsesivamente le regalé otros quinientos ejemplares para alguna escuelita muy pobretona de un pueblo de Cádiz, de donde creo que esa buena amiga es natural o fue diputada o ambas cosas a la vez, no lo recuerdo muy bien, aunque el dato aquí resulta irrelevante, la verdad, y, por último, un ex director de la cárcel Modelo de Barcelona, a quien, en una de las tantas veces que me he mudado *en* o *de* esa ciudad, le envié varias cajas de libros que, en total, sumaban los consabidos quinientos ejemplares «monterrosianos», aunque al revés, claro está. Y, la verdad, tengo un buen puñado de cartas que dan testimonio de lo popular que llegué a ser entre los presos de aquella cárcel, incluyendo un par que cumplía cadena perpetua por dos atroces delitos.

De que los seres humanos somos absolutamente incoherentes, no me cabe la menor duda, y basta con pensar en esos viejos ogros, malhumorados, huraños y canallescos hasta decir basta, con sus vecinos y demás semejantes, y que sin embargo esconden una infinita ternura cuando de su horroroso gatito se trata.

En mi caso, sin embargo, hasta anoche mismo no me cabía la menor duda de que, si en algo sí era una persona absolutamente coherente, es en este asunto de la preferencia inquebrantable por mi discoteca sobre mi biblioteca. Y acababa de tener una última y contundente prueba de ello, al abandonar hacía muy poco Barcelona. Me había deshecho, en efecto, de los consabidos quinientos libros, conservando por el contrario enterita mi discoteca, hasta el último y más vetusto elepé.

Las obras en casa son un verdadero martirio para quien, como yo, tiene además su oficina en casa. Y, como estas malditas obras se iban retrasando e incluso convirtiendo día a día en más y más trepidantes e insoportables, opté por huir de la ciudad de Lima rumbo a una alejada playa del sur, donde la temporada de verano aún no había empezado, además, o sea una verdadera delicia para quien, como yo, puede pasarse horas enteras caminando solita su alma al borde del mar, darse luego un buen chapuzón, *desalinizarse* enseguida con un esmerado duchazo, almorzar frugalmente, y entregarse por último a las delicias de la buena música y la lectura hasta muy altas horas de la noche. Un buen equipo portá-

til de música y algunos cedés me acompañaban, y a ellos se unían los últimos libros publicados por tres autores peruanos por los que siento sincero afecto y admiración, Alonso Cueto, Edgardo Rivera Martínez e Iván Thays, cuatro libros más de ensayos, y un Borges, porque Borges nunca falla y no vaya a ser que.

Pero ya lo decía al empezar: *Sorpresas te da la vida...* Y tantas, que, la verdad, ando ahora como la mismísima Santa Teresa, viviendo en efecto sin vivir en mí. ¿Qué por qué? Pues porque un maldito crepúsculo mirando al mar me sorprendió en la necesidad absolutamente bibliófila de establecer una serie de asociaciones entre el maldito Borges que me traje a la playa y los malditos Borges que, maldito sea, a lo mejor de puro bestia regalé como tantos otros libros sólo para alcanzar la maldita y consuetudinaria cifra de quinientos libros. ¿Habré sido tan imbécil? Y así, también, «¡Pobre de mí, ay infelice!», ¿no me habré deshecho encima de todo de y de y de y de tal otro libro más...?

En mi auxilio ha acudido urgentemente mi esposa con un gigantesco catalejo que traslada el alcance de la mirada, de *mi* mirada, entiéndase, hasta muy muy mar adentro en altamar e incluso muchas millas marinas mucho más allá, o sea ya en súper y muy altamar... Y de la compañía naviera me aseguran por teléfono que el barco de mi gracia –o de mi desgracia– se acerca, sí señor, al puerto de Callao, al tiempo que me ruegan no insistir tanto y me juran y rejuran –aunque yo pienso que a lo mejor me perjuran– que puedo descansar en paz, mientras la nave va firme, muy firme y segura, por supuesto que sí, señor, a su destino nacional.

–¡Es que ya he perdido miles de libros! –le exclamo yo al capitán, gracias a un aparato prestado por un radio aficionado, que mi esposa ha traído también en mi exigentísimo y urgido auxilio.

–*¡Pardiez!* –me exclama en respuesta el capitán, allá con mi biblioteca en pleno altamar y de lo más marino él, agregando en la desesperante lontananza: Puedo darle a usted fe, en mi calidad de capitán de esta nave, que a bordo nadie se ha vuelto loco ni mucho menos ha arrojado libro alguno a la mar...

–¡Pero capitán...!

–¡Ni un puto libro, me cag...! ¡Me escucha usted! ¡Ni por la popa ni por la proa! ¡Y que lo sepa usted de una vez por todas, coño!

–Pero si yo le hablo de quinientos libros, capitán. O mejor dicho de quinientos en quinientos libros...

–¡Ni tampoco por babor o estibor, me cachis!

Siempre con mis libros en altamar, o tal vez ya no, tal vez ya para siempre en las profundidades marinas, el capitán le dice a alguien, allá en la descabellada lontananza:

–Se trata sin duda de un radioaficionado loco–. Y agrega, instantes después–: De un loco de remate que propone nada menos que lo siguiente:

–¡Un canje, mi capitán, por favor! Arroje usted mi discoteca al mar, sí señor, si así lo desea o necesita, pero cuidadito eso sí con que uno sólo de mis libros vaya a dar a las profundidades...

Pues *Sorpresas te da la vida*, sí. Lo he oído decir o cantar, ya ni sé. Pero ese tipo del catalejo loco, o mejor dicho éste, soy yo...

Lo no reconocible que vive en lo real

Ada Salas

Lo que duerme en los pliegues lo no
visto no oído lo nunca
pronunciado
lo hundido en la hendidura
de la roca
el punto donde empieza
silencioso el incendio
–el cine
esa pantalla
ardida en un segundo
primer aprendizaje
de la aniquilación–.

Allí
donde no llega
la yema de los dedos.

Lo no reconocible
que vive en lo real

y lo fulmina a veces

y queda boqueando como un pez en sequía.

Éste es un poema de *Esto no es el silencio* que escribí hace más o menos dos años. Al leerlo ahora tengo la certeza –si es que, en lo que respecta a la poesía, cualquier certeza exegética es posible– de que intenta hablar acerca de la materia poética, del barro con

el que se crean los poemas, del plancton que los alimenta. «No existe teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía» escribió Valéry, justificando así la exposición de un conocimiento nacido de su propia experiencia.[1] Todo poema que uno haya escrito, por extrema que sea la sensación –y la intención– des-personalizadora del proceso creativo, es fatalmente también una autobiografía. De acuerdo con Valéry, el texto transcrito al inicio sería doblemente autobiográfico; por ser poema, y por detenerse en el horizonte hacia el que mira mi intento de indagación extática entre las palabras: el de «lo no reconocible/ que vive en lo real». Poesía, teoría, biografía. Y si una teoría es y expresa una biografía, hay palabras que en sí mismas encierran, sin necesidad de recurrir a un desarrollo explicativo sobre sus implicaciones semánticas, toda una teoría. Palabras que son una teoría, y que son, por lo tanto, también, una biografía: en ellas respira una manera de entender y de expresar el mundo. En lo que respecta al hecho poético, y en lo que respecta a mí en cuanto a tal, palabras como «hueco», «fisura», «pliegue», por ejemplo. Palabras como «margen», «error», «tachadura». Todas tienen que ver con lo que está pero no está, con lo que «esconde» algo que parece no estar pero que *también* está, con lo que *también* es real pero, como ocurre con la fusca que se oculta en un pliegue, invisible, no tiene presencia hasta que la realidad se despliega, hasta que se lee lo que estaba escrito o dibujado bajo la tachadura, hasta que aflora, por una «hendidura», lo que está bajo «la superficie del lenguaje ordinario».

Cito estos versos del poema de Anne Carson «Ensayo sobre aquello en lo que más pienso», extraña y magnífica divagación sobre el concepto aristotélico de «metáfora»:

> Él[2] se imagina la mente moviéndose sobre una superficie plana
> de lenguaje ordinario
> cuando de pronto

---

[1] «(...) considero más útil contar lo que uno ha sentido que simular un conocimiento independiente de cualquier persona y una observación sin observador» *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1990, p. 78.

[2] Él: Aristóteles.

esta superficie se rompe o se complica.
Lo inesperado emerge.[3]

Y me asalta «fractura». Si fuera pintora y pudiera o supiera «pintar» esas palabras («hueco», «fisura», «hendidura», «pliegue», «fractura») tal vez me encontraría en la encrucijada de Malévich y cubriría el lienzo de blanco, un escenario en el que pudieran hacerse presentes las «visiones» del lector-contemplador: blanco sobre blanco. Pintaría un vacío. Un vacío vivo, un lienzo-película que «se abriera» ante nuestros ojos en una breve y a la vez muy lenta secuencia cinematográfica: el cuadro se resquebraja vertical y longitudinalmente en su centro de una manera viva, por movimiento interno.

«Cuando de pronto/ esta superficie se rompe o se complica.» nos decían Carson-Aristóteles. «Fractura», «hendidura», «hueco»: lugares (tiempo) donde «sucede» el poema; un tiempo y un lugar de suspensión y de apertura; un tiempo parecido al que transcurre durante la cumbre del acto amoroso: un no-tiempo.

Y ahí se detiene la secuencia. Una secuencia breve y a la vez muy lenta. No hay más. No hay, no puede haber «voluntad espeleológica», voluntad de hallazgo. Insisto en que «la fractura» se produce de un modo natural, como cuando se abre la corteza de la tierra.

No abrir, estar atenta a la apertura.

No *formar.* Prestarse a que la forma se haga forma.

Y que, entonces, tenga lugar la escritura, el poema.

«En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que la designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta» dijo Huidobro en 1921 en una conferencia en El Ateneo de Madrid.[4] A través de la hendidura dejar que se descubra lo que está en la hendidura: un lenguaje que vive debajo del lenguaje, debajo de la «superficie plana» del «lenguaje ordinario», ajeno al espejismo de lo real –que puede no ser más que cáscara–; un lenguaje que, en verdad, nombra. Nombra,

---

[3] Carson, Anne: *Hombres en sus horas libres*, Valencia, Pre-textos, 2007, págs. 73-74-75. Traducción de Jordi Doce.

[4] Revista *Poesía*, nºs 30,31 y 32. *Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro*. Coord. René de Costa, Madrid, Ministerio de cultura, 1989, p. 231.

leyendo al primer Rilke, el «sentido» que se oculta, en una lejanía leonardesca («en montes cada vez más azules»), detrás de «las murallas» de «las palabras».

Detrás de las palabras, las palabras con sentido.

> Siento a menudo en tímidos temblores
> lo enterrado que estoy en esta vida.
> Las palabras son sólo sus murallas.
> Detrás, en montes cada vez más azules
> reluce su sentido.[5]

Debajo (Huidobro). Detrás (Rilke).

No recuerdo bien si en *Vida en claro* o en *Los autores como actores* José Moreno Villa escribió algo así como que los escritores eran sin ninguna duda «hombres de acción», pero que para que esto se creyera era preciso que sudaran escribiendo. Y uno no suele sudar sentado a su mesa de trabajo, y esto contribuye a que su «tarea», su «oficio» no sea considerado como tal, sino como una especie de no-ocupación ocioso-contemplativa. Cosa de vagos, dicho en cristiano. Es verdad, no se suda pero, bien lo sabía Moreno, bien lo han sabido todos los que se han prestado a la «apertura» de la que hablaba arriba, es la de quien escribe una pasividad intensamente activa capaz de descubrir «el sentido» no yendo, estando. Yendo, emborronamos con nuestro paso las luces del sentido, interponemos sombra.

Escribir, entonces, no como actividad, sino como actitud.

No «ir», «estar».

La escultora Louise Bourgeois lo explica meridianamente en un texto en el que da cuenta de su particular relación con los recuerdos, alimento y fuente de su obra: «Necesito mis recuerdos, son mis documentos (...) Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos. ¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo. La nostalgia no es pro-

---

[5] Rilke, Rainer María: «Enterrado en la vida» («Primeras poesías»), *Antología*, Los libros de Plon, Barcelona, 1982, p. 17. Traducción: Enrique Sordo.

ductiva. Si embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura.»[6]

«La nostalgia no es productiva», nos dice Bourgeois.

«Ir», «buscar», «indagar» no es productivo.

Rasgar el lienzo no es productivo.

Lo es atender a su apertura; entonces, la «semilla» del poema. Luego prestarle la tierra de nuestra sangre para que crezca: un préstamo o, más bien, una cesión, una donación. El poema crecerá enraizado en nuestra cabeza, alimentado por nuestra experiencia honda, desconocida por nosotros mismos, del lenguaje (iba a escribir «de la vida», pero nuestra experiencia de la vida es nuestra experiencia del lenguaje), y por eso expresará, en parte, nuestro inconsciente. O no. Lo más probable es que exprese, de nuevo según Rilke, «la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio»[7] ¿La voz de la nada, pues? O, eliminando el artículo, para evitar derivar en un concepto filosófico cuya profundidad desconozco: ¿La voz de *nada*? La voz de lo supuestamente mudo que habla, sin embargo. No abandonamos al autor de *Las Elegías*: «Me encanta oír las cosas cómo cantan. /Las toco: están mudas y quietas.»[8]

Estatismo, quietud, pasividad activa para dar voz a las cosas «mudas y quietas». Y caigo en que «las cosas mudas y quietas» son un motivo recurrente en mis poemas: la luz, la piedra, el desierto, las ruinas, y que esta recurrencia puede responder a una «atracción autobiográfica» si, como dije al principio, de un modo u otro el poema acaba siendo en parte una expresión de quien lo escribe[9].

---

[6] Bourgeois, Louise, *Destrucción del padre. Reconstrucción del padre*. Madrid, Síntesis, 2002, p. 125

[7] «Voces, voces. Escucha, corazón mío, como antaño sólo/ escuchaban los santos (...)/ Pero escucha lo que sopla,/ la initerrumpida noticia que se forma con el silencio.» «Elegía I», *Elegías de Duino*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 64. Traducción de Enrique Barjau.

[8] Rilke, Rainer María: «las palabras de los hombres», *Antología*, op.cit., p.18.

[9] Una expresión involuntaria, inconsciente, en el sentido eliotiano tan lúcidamente glosado por Valente de que el poema es un «caer en la cuenta» de la experiencia: el texto nos conduce a lo que somos, y no a la inversa. (Vid. «Conocimiento y comunicación», *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994).

Quisiera recalar en dos poemas. El primero pertenece a *Lugar de la derrota*[10]:

> Es una piedra y mira
> el tránsito ligero de las nubes
> la curva de las ramas
> la imposible
> geometría del pájaro.
>
> Es una piedra y muda
> mira
>
> la secreta impostura de todo movimiento.

Quietas están (¿son?) las piedras. Mineral = muerto. Muerto = callado. Por supuesto, mineral = insensible (ineludible, rotundo, «Lo fatal» de Darío: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo/ y más la piedra dura, porque ésta ya no siente»). Y sin embargo experimento siempre una honda afinidad (comunicación, diría) con ellas, con las piedras. Por su carácter duradero se me antoja que han escuchado y han guardado memoria de todo lo supuestamente vivo, y por lo tanto efímero: animales, plantas, hombres. Memoria: vida. Memoria: sabiduría. Una sabiduría estoica la suya me parece: ancianas (no ancianas «humanizadas», ancianas minerales) llenas de vigor dispuestas a *contar*, largas e incansables narradoras que han pensado y repensado el mundo, que lo han inventado, quizá. Pero seguramente los escultores –y los canteros– podrían explicar esto mucho mejor. Tal vez mi fascinación por lo mineral me viene del paisaje donde crecí: la «Parte Antigua» de Cáceres es un fascinante entramado de granito. Sus alrededores están cuajados de moles de la misma piedra; en un paraje como Los Barruecos, que atrajo al artista alemán Vostell hasta arrastrarlo a instalarse allí, es casi imposible no sentirse interpelado.

El segundo texto en el que quería detenerme está incluido en *Esto no es el silencio*:

---

[10] Madrid, Hiperión, 2003, p.15.

Solidez de esta jarra
piel
erizada del kiwi
larguísimas tijeras
más humanas
que esta mano que escribe.

Extraño bodegón.

Yo escucho desde un centro más lejos que mis ojos
vuestro limpio discurso.
Sé cómo resonáis.
cómo hacéis del silencio un débil fondo
plano

apenas perceptible.[11]

El día en que lo escribí, unos objetos agrupados al azar sobre la mesa: unas tijeras, una jarra, un kiwi. Al leerlo mucho después he pensado que este texto es una especie de homenaje a un género pictórico que me atrae particularmente: el de las «Naturalezas muertas». Cerámica, cristal, barro, pan, frutas, vino, agua, ... cosas «mudas y quietas». Ahora bien, de entre los «bodegones» que he podido ver, me llaman únicamente las verdaderas naturalezas muertas, las que están vivas, es decir, las que son *retratos* de cosas y, como tales retratos, pretenden transmitir la vida interior del modelo[12]. Dialogan con la luz, con el espacio, dialogan conmigo. Los cuatro objetos del *Bodegón* de Zurbarán dispuestos en una simple composición lineal como si reposaran en un estante frente a nuestros ojos: vibran. De la observación de ese cuadro en las reproducciones de los libros de texto del colegio, puesto que

[11] Op. cit., p.31.

[12] En inglés el género «naturaleza muerta» se denomina «still life»: «vida inmóvil». El inglés me da la razón. Qué diferencia: «naturaleza muerta»/ «vida inmóvil» resultan más antónimos que «sinónimos». Qué duda cabe, una vez más el nombre «hace» el concepto: uno no debe de predisponerse de la misma manera a la contemplación de un cuadro cuya cartela reza *Still life*, que a la de otro cuyo título sea *Naturaleza muerta*. Qué gran escollo, imagino, para un traductor.

no lo vi en El Prado hasta mucho más tarde, nace mi amor a la pintura. Zurbarán. Con él me ocurre como con otros muchos pintores: en sus cuadros veo las cosas, y apenas veo a los personajes. Los panes y los platos de «San Hugo en el refectorio»: ¿Qué hipnotiza y paraliza a todos los monjes sino la «presencia» que se desprende de ellos? Los libros, los objetos dispuestos sobre el escritorio en «fray Gonzalo de Illescas». De muy pequeña visité el Monasterio de Guadalupe, en cuya magnífica sacristía se encuentra este lienzo junto a otros del pintor. Éste era célebre porque, al parecer, Zurbarán había sido capaz de infundir tanta vida a la mirada del fraile que sus ojos te seguían aunque cambiases de lugar (como la luna nos persigue cuando vamos en coche, pensaba yo). Jugábamos a hacer la prueba toda la familia. No me seguían los ojos del fraile, no se movían; la luz de los libros, el aire que apenas abultaba los pliegos escritos y doblados al borde de la mesa me seguían, el brillo del cristal del reloj de arena. No hace mucho hubo una exposición en el Palacio Real de Madrid del bodegonista Juan Van der Hamen. Muchos de sus lienzos eran pura demostración de virtuosismo. Algunos, sublimes, expresión plástica del verso de Rilke que he citado más arriba, daban cuenta de «la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio». Si saltamos al siglo XX, esa diversa variación repetida de frascos, tazas, cajas y botellas de Morandi. ¿Quién podría tacharlos de «inanimados»?

Una pintura, la «de bodegón», que parece asumir de partida la «condena» de la aparente «condición estática» de la pintura (opuesta, por ejemplo, a la de la música) representando sólo elementos «muertos» y que consigue, sin embargo, lo que más esencialmente define a ese arte: estatismo que habla y que puede no sólo «dar impresión de» tiempo, sino crearlo. Suceden cosas en *Las Meninas*, podemos intuir el decurso de los pensamientos de los personajes, hay narratividad, hay, por lo tanto, tiempo. Pero hay tiempo también en los «cacharros» de Zurbarán, en Van de Hamen, en Morandi: tiempo detenido, vida en suspensión, contenida. Recurramos al inglés, más acertado en esta ocasión, como apuntaba en nota: «still life» (vida inmóvil). Y «vida inmóvil» me lleva a uno de los últimos poemas de *Esto no es el silencio*, con el que voy cerrando esta deriva:

Qué fuerza nos empuja.
Qué secreta condena.
Si tiempo es vida
tiempo
es sólo movimiento
–nos dijeron entonces–
pues sólo en él señales que no hablen
de la muerte.

Pero otro tiempo late entre lo inmóvil.

Ha quemado mis plantas según
me detenía.

Regreso, para terminar, a la «actitud» de la escritura, a esa «pasividad activa», a esa «apertura» que me condujo a las piedras y a las naturalezas muertas. Y voy a permitirme una asociación que viene a ser una alegoría:

Hace unos años circulaban por ahí unos llamados *Libros mágicos*: páginas con manchas coloridas más o menos geométricas y sistemáticas que no representaban nada reconocible. Tenían un «truco» que me costó descubrir y que durante mucho tiempo me hizo sentirme frustrada: si pasabas un tiempo con la mirada fija contemplando la ilustración –me decían quienes ya dominaban la técnica– emergía de ella «por arte de magia» una figura tridimensional: un coche, unos delfines, una flor... Había uno de esos ejemplares en casa que pasaba de mano en mano. La mayoría «veía», yo no veía más que rayas y colores sin volumen. Me parecía una especie de tomadura de pelo. Me lo pegaba a la nariz, me ponía bizca, le daba mil vueltas a la página... hasta que un día «ocurrió» y, efectivamente, la cosa tenía visos de milagro: desde la superficie plana hacia mí surgía un caballo. Al principio se perdía enseguida, luego volvía a aparecer... hasta que conseguí dominar «el quid» de estas fantásticas ilusiones ópticas: para *ver* no había que *hacer* nada. Sólo, a determinada distancia, abandonar la vista, dejarla pasiva, dormirla... ésa era la única manera posible de abrirla a esa *otra* realidad que *estaba* en las páginas: no *ir*, *estar*.

Así ante la página en blanco, ante el vacío de las palabras.
Escribir no hablando, escuchando.
Escuchando «lo no reconocible/que vive en lo real.»
Absolutamente hermoso, y digno, y extraño, y vivo, y tembloroso.
Absolutamente peligroso también: el cielo –y la Caja de Pandora– se abre para que salga el rayo. Para que surja

lo no reconocible
que vive en lo real

y lo fulmina a veces

y queda boqueando como un pez en sequía.

O, como escribió Anne Carson, para que «lo inesperado» emerja


Mesa
revuelta

Anterior  Inicio Siguiente

Animalario de Antonio Cisneros

Juan Manuel Roca

En el mundo entero hay poetas de pasiones vegetales. En sus poemas crecen el álamo, el ciprés o el olivo, si son europeos. El baobab, si son africanos. La milpa, el flamboyán, los ombúes, el araguaney, el cámbulo, las jacarandas o el guayacán, el cadmio o el magnolio, el jagüey o el caucho, según sus geografías físicas y según sus geografías interiores, de estirpe americana.

Sin que sea tan tajante la división entre poetas solares y poetas lunares, o entre poemas vegetales y zoomorfos, sin que exista tan estrecha taxonomía, existen ciertas proclividades, ciertas obsesiones que a veces resultan emblemáticas de un autor o de una obra. En el caso del reino animal hay algunos que a veces terminan por identificar a los poetas.

A tal punto se llega en esta dirección, que podría pensarse que los tigres que se fugan de los versos de Borges, a veces se esconden en una jungla de palabras o se aparean con los tigres de Eduardo Lizalde. A lo mejor salten de la palabra árbol a la palabra gacela, después de haber flameado en las selvas nocturnas de William Blake.

El ruiseñor de Keats, un pájaro que no existe en América, ha cantado sin embargo en las jaulas de nuestros anaqueles, con solo abrir un libro suyo. Conocemos bien a los pájaros pihis fabulados por Apollinaire, esos pájaros que por carecer de un ala deben volar en pareja.

Las moscas, las molestas moscas, bichos dípteros tan vecinos de los muertos, acosaron el aire y nuestros ojos en un poema de Antonio Machado.

Muchos hemos andado a lomo del burro de Vallejo, de su burro peruano en el Perú, y hasta le hemos perdonado para siempre su tristeza.

¿El cuervo agorero de Poe repitiendo su incesante «nevermore», el albatros de Baudelaire, rengo como cualquier poeta, los gatos en cuyos ojos los chinos pueden leer las horas según el mismo Baudelaire, qué filiación tienen, a qué especies pertenecen? ¿Se trata de una cadena biológica en la que la poesía vive a expensas de ellos? ¿De una tregua en la guerra de extinción a que el hombre los somete para que, subestimados o perseguidos, amedrentadores y salvajes, incomprendidos y ofendidos, acaten la paz de la letra muerta? ¿Cuántos animales en extinción quedarán solamente en el poema?

Las luciérnagas de Tablada, al igual que la pulga (cuyo solo nombre científico, «pulex irritans», invita a mover de manera incesante las uñas en la piel), la amorosa pulga de John Donne que al mezclar la sangre de dos amantes fecunda el mestizaje, se tornan a través de la poesía en una suerte de bestiario de entre-casa. De pacto de no-agresión pero, sobre todo, en una manera de exorcizar un culposo hostigamiento humano.

Hasta los pésimos *zoonetos* con los que nos castigan los malos poetas, por momentos nos atraen.

La poesía de Antonio Cisneros tiene muchas vertientes y canales que se adentran en la historia de Perú, tanto en el exilio como en el inxilio del hombre americano, en su humor disolvente y pertinaz que pone un toque de lucidez a nuestra tragedia colectiva, en la forma como adopta máscaras y contra-máscaras, discursos y contra-discursos.

Cisneros posee la salud del lenguaje y la salud del que duda. «Como pocos, ha sabido abrir la poesía a distintas áreas de la realidad, pero lo ha hecho reafirmando las posibilidades del discurso poético», afirma Julio Ortega en el prólogo a su «Poesía reunida».

En todas esas áreas reales, para seguir el anterior lineamiento, hay amplios dispositivos de la imaginación y del lenguaje que se interesan por los animales, por esos seres que temiéndoles, amándolos o amaestrándolos, resultan a veces tan irreales como nosotros mismos.

Como pocos poetas latinoamericanos, talvez como Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Jorge Carrera Andrade, José Juan Tablada, Leopoldo Lugones, Francisco Madariaga, Cisneros pregunta por esos desconocidos parientes, los animales.

De ese aspecto de la poesía de Antonio Cisneros, de su inmersión en una zoología real y a la vez imaginada, trata esta antología de uno de los más notables poetas vivos del continente, un continente al que sin duda le iba mejor cuando el mundo era plano.

Es una muestra temática en la que ronronean sus gatos sibilinos, ronda un puercoespín en las colinas de Budapest y de la soledad, hay una suerte de naturaleza muerta con lenguados y falsos pescadores dinamiteros y un ave negra, un córvido sin gracia, pone el contrapunto de su tizne en el blanco invierno de Moscú.

Su manera de hablar de los animales podría decirse que carece de una carga simbólica. Es algo que creo ver como una constante de su poesía: la desmitificación de temas y de heráldicas, la caída de muchos íconos, el desbande de espejismos en un ámbito desacralizado y cotidiano.

Otra cosa son sus animales domésticos pero además peligrosos, como la ballena. No es la suya la misma de blancura de nieve que persiguieron al mismo tiempo Melville y el capitán Ahab, para arponearla. Es una ballena quizá más riesgosa, la que navega huyendo de nosotros pero albergándonos en su vientre.

La ballena de Cisneros es su propia casa, su propia morada filosofal o su equipaje. Partiendo de la idea de que Jonás «y los desalineados» viven en el interior de un cetáceo, y que por tanto deben pasar noches de hielo y de penumbra, su huésped debe inventar un periscopio para avistar otras ballenas, aquellas que los poetas escaldos llamaban en su afán metafórico cerdos de los oleajes.

El poeta se pregunta qué pasaría si por descuido, en ese tráfico de objetos y en la manipulación de ellos en el vientre de la ballena, llegara a arrancarle una costilla. Y concluye que el gran animal, volcando su ira dentro de sí, podría matar a tan molesto inquilino. No por vivir en casa, parece decirnos el poeta, se está a prueba de peligros.

Quizá el peligro seamos nosotros mismos, nuestros más secretos y escondidos enemigos. Porque, además, muchos de los animales del bestiario de Cisneros son lo que, en puridad, podrían ser llamados seres vivientes y, por consiguiente y en el más elemental de los silogismos, seres murientes.

Pero el poeta también sabe que «sobre cada muerto los animales cantan». Cantan, luego hablan, como los paquidermos de su

poema «Denuncia de los elefantes, demasiado bien considerados en los últimos tiempos», donde nos cuenta que «aprendieron inglés» gracias a un noble británico que cayó en la selva y que, con gran aplicación, se hizo a su vez alumno aventajado en el aprendizaje de la lengua de los simios.

Lejos de la selva, en una campiña inglesa, Lord Maddigan caza a caballo algunas liebres, seguido por sus perros de presa, por sus perros de lujo, y Cisneros hace de amanuense de tan noble cacería.

El poeta limeño conoce y baraja los mitos, los símbolos y la heráldica que a lo largo de la historia propicia el reino animal. Pero parece descreer de la carga mitológica, se aparta de cualquier simbología y crea así una heráldica personal, de cuño moderno.

En un bello libro de Roger Callois, «La mitología del pulpo», ese animal cantado por Lautreamont en celebración de su mirada de seda y de su terror hiperbólico, se señala que el paso raudo de un aerolito, un árbol fulminado entre otros árboles, un risco o una montaña de extrañas formas recortadas, da origen a la saga, a la leyenda. También que un eclipse o un cometa o una estrella fugaz ponen en marcha la fabulación popular y sus correspondientes imágenes. Dice el mismo Callois que de igual manera funciona en el imaginario popular la presencia del murciélago, la serpiente, la araña, la tortuga o el pavo real, y que estos animales provocan desde el misterio y los malos augurios hasta el miedo, el ensueño o la repugnancia.

Todo esto entra en la poesía con rasgos que no siempre resultan mitológicos. Si para Whitman «el sapo es una obra maestra de Dios»; si es posible que algunas abejas libaran más en los versos de Valéry que en los nardos; si las anguilas del Báltico nadaron sin descanso lo mismo en sus aguas que en las palabras de Montale; si fuimos alguna vez a una cena en la mansión de los murciélagos del *Popol Vuh*, bien vale la pena visitar a los gatos del vecindario del poeta, unos gatos agrestes que viven junto a pensionados de guerra, soldados en desuso que hace mucho perdieron la lucha con el tiempo. Son gatos indómitos, felinos que acechan peor que un ejército mendigo.

Una invasión de pájaros, de ruidosos pajarracos marinos, llega hasta el mismo centro de la ciudad (uno los imagina dejando charreteras de guano, de materia excrementicia en los hombros de las

estatuas de los héroes o chillando en la Plaza de Armas) y hace nido en un poema que nos deja algo semejante a un seco estupor. Se trata de unos versos («En el 62 las aves marinas llegaron hasta el centro de Lima»), que desde una densa atmósfera inquietan y sobresaltan. Su escritura parece realizada con un pincel humedecido con tintas de delirio y pesadilla..

Esa perplejidad que nos queda tras la lectura de ese poema es de la misma materia de un verso perdido en su «Tierra de ángeles» en el que «chilla un gato en la niebla como un niño peruano». Maullido o llanto, esos sonidos sin forma, o de formas desvaídas por la niebla, gato o infante, producen el registro de un asombro, cuando no el registro de un espanto.

De todo esto está siempre hecha la poesía de Antonio Cisneros. De gestos escondidos y de cotidianidades palmarias y reales. Resulta otra vez admirable y sorpresiva, tras muchas veces que la hemos leído. Es un poco como el ave negra que se posa en cúpulas y antenas del invierno moscovita.

Solo queda celebrar a los animales domésticos y a los animales cimarrones del poeta peruano, ya que ninguno de ellos debe estar dispuesto a celebrar que cada día, y cada noche, les ampliemos y nos ampliemos los territorios del desierto

La carne y el mármol. Francis Bacon y el arte griego

Hugo Mujica

Coincidiendo con el centenario de su nacimiento, el Museo del Prado ha realizado una amplia retrospectiva del gran pintor británico. El poeta y ensayista Hugo Mujica se adentra en uno de los diálogos más fructíeros del pintor.

«Si el arte no choca no tiene interés...», afirmaba Francis Bacon citando a Baudelaire. Pero su intención no era sacudir al público –recurso fácil si lo hay–, sino, agrega, «quiero chocarme a mí mismo». Chocarse, sacudirse a sí mismo de todo lo convencional, lo ya sabido, lo ya aceptado... De la ceguera, la repetición, con la que solemos mirar.

Desde la más genérica impresión, o desde una exhaustiva comprensión, se puede afirmar que la pintura de y para Bacon es carne: la pinta y con ella, desde ella y no sobre ella, pinta. Pinta cuerpos, cuerpos enteros o destrozados... pero los pinta antes de la palabra cuerpo, antes de cualquier conceptualización, antes de toda culturalización: pinta carne. Carne en carne viva. Carne viviente, sintiente... Naturaleza, no cultura, y naturaleza viva: relámpago no paisaje.

Esa carne es indistintamente de animales –reses colgadas, cortadas, sangrantes– o es, sobre todo, carne humana –cuerpos, torsos, cabezas o vísceras–, pedazos, más que fragmentos...

Hombre o animal: una misma carne. Un cuadro –«Niño paralítico andando a gatas»– lo ilustra y confirma: es el hombre en cuatro patas, es el animal antes de erguirse, antes de sujetar su cuerpo a su subjetividad: antes de elevarse en sí mismo como un sí mismo, o lo mismo de sí: el reflejo social que nos reproduce, los

mandatos que nos construyen. «El sujeto –dice Bacon– no tiene ninguna importancia».

El cuerpo, en Bacon, ya no aparece como el espacio, el refugio, que enclaustra, clausura y asegura la idea de esa subjetividad, de ese yo, esa identidad, sino como la carne donde el yo es contestado, desmentido, expulsado hacia su inmaterialidad, su mera idealidad. La subjetividad, para Bacon, es mera construcción imaginaria, celda. La que el mismo hombre construye para encerrarse en sus propios miedos, el miedo a sus instintos, a la demanda de sus entrañas, a la tensión de sus nervios, a las pulsiones de su sentir... a lo que es, no lo que dice ser.

Las figuras, en su obra, aparecen siempre enmarcadas en líneas, círculos, rejas, jaulas... nunca libres, siempre confinadas en un espacio dentro de otro espacio, la pintura misma no parece bastar para delimitar, o denunciar, ese encierro, esa claustrofobia.

El cuerpo, en Bacon, es carne abierta, abriéndose desde el encierro. Abierta por y hacia lo más otro, lo que no buscamos: el dolor. Por eso la identidad, en la obra de Bacon, la inscripta, la tajeada en sus cuerpos, es la extrañeza y la diferencia de uno mismo para con la comprensión de uno mismo: el desgarro, no los rasgos. La pasión, no la reflexión.

Los cuerpos pueden estar sentados, pero aún sentados están incómodos, incomoda mirarlos, pueden y suelen estar luchando, combatiendo –*agon* y agonía–, pueden estar defecando o vomitando, retorcidos o mutilados... Bacon leí a Esquilo, a Lorca, a T. S. Eliot... y, de este último, cita programática y debeladoramente unos versos: «Nacimiento, copulación y muerte. Sólo lo que hay cuando se desciende a lo esencial. Nacimiento, copulación y muerte».

«Lo místico –afirmó Wittgenstein– es lo real». Es decir, lo otro sin mí, sin un mí que lo traiga hacia mí, sin un para mí que lo distorsione. Con la obsesión de un místico Bacon busca lo que es, busca descubrir lo que nuestros miedos cubren, busca, una y otra vez, desnudar, desmentir: «La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia, y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa».

Otra vez lo esencial, lo desnudo, lo desollado. Cuerpos y, al final de su obra, de su vida, rostros, retratos y autorretratos. Ros-

tros deformados hasta llegar a la forma de lo esencial o la esencia como forma; reconocibles, pero no en la apariencia cosmética, en la desnudez primera y final. En el brillo o la opacidad de los ojos, no en seducción de la mirada.

En casi todos sus rostros, retratos o no, hay un rasgo común: la boca abierta, la tensión herida entre el interior y el exterior, el grito. Bacon, cuenta en un reportaje, intentó siempre pintar la sonrisa, «pero nunca pude»... La inspiración, y la impresión de esa boca abierta la toma, o lo tomó a él, cuando vio «El acorazado Potemkin»; es una de las escenas en la famosa escalera de Odesa mientras los simpatizantes de la revuelta del acorazado huyen perseguidos por los cosacos, es la escalera donde rueda el cochecito con el niño escalón tras escalón abajo, y, sobre la cual, en otra toma, una niñera con los anteojos perforados y un ojo sangrando, abre la boca, grita, pero es un grito tan mudo como era el cine de entonces, tan fuerte que no deja de sonar. En esa boca abierta vio algo que no dejó de pintar. Eran los tiempos en que se gritaba a la historia –la rebelión de los marinos comienza como negativa a comer la carne con gusanos con que alimentaban a la tripulación–, el grito en Bacon ya no es histórico, es anterior, es animal, es la rebelión de esa misma carne contra todo lo que no la deje latir, contra todo lo que la inhibe, la prohíbe, la reprime: no la deja expresar, no la deja encarnarse.

El grito, a diferencia del lenguaje, no está ya allí, en el registro de la memoria, disponible para ser gritado. Cada grito es la primera vez, cada vez es la voz del origen, cada vez nos origina, nos inaugura... cada grito, en Bacon, estalla colores, rompe los límites... Cada grito, en Bacon, crea: es pintura, no cuadro. Creación, no cultura.

Hay una obra que no puedo sacar de mi cabeza, o de mi sistema nervioso, que es hacia donde Bacon intencionaba su creación –y antes les cuento que, en mi memoria y mis emociones aún no he salido de las salas del Prado, aunque esté viendo llover sobre Buenos Aires mientras tecleo en mi ordenador–, hay una obra, decía, una tela casi sin pintar, sin cubrir –ya que mayormente se ve el lino crudo creando un fondo de desnudez, creando una evocación de desierto–, con un perro, cara alzada, ladrando, furioso. Está parado dentro de un círculo, podría ser un plato de comida,

podría no serlo, pero como comida o no, necesidad o no, sin duda lo encierra, quizá por eso ladra, grita... Es un cuadro espeluznante, irrefutable, de un ascetismo esencial. Por cercanía espacial o por temática, me recuerda al que, en otra sala, no ladra, simplemente mira, más que con furia, con melancolía: el perro de «la quinta del sordo», el de Goya, del Goya que tanto antes había escrito en uno de sus caprichos: «El sueño de la razón engendra monstruos». No tengo ninguna justificación salvo mis sentimientos, desde ellos, me atrevo a decir que ese perro, furioso, ladrando hacia lo alto, es el mejor autorretrato que nos dejó Bacon, el de su autocomprensión como creador. Es sólo una conjetura, pero no puedo dejarla de sentir.

En su creación, en sus trípticos, hay varias crucifixiones, no buscan la narración religiosa, toman simple y radicalmente un insoslayable icono occidental, pero en verdad su obra, toda ella, es cruz, pero una cruz contemporánea, una cruz sin el redentor: «El hombre, ahora que canceló lo religioso, en un accidente inútil», ni religión ni arte; el arte, agrega, «devino nada más que un juego», y, en medio de él, Bacon, como el «Sísifo feliz» que nos invitó a imaginar Camus, se declara optimista, «muy optimista, pero optimista en la futilidad».

En los años postreros de su tan larga como torturada vida, las figuras de Bacon parecen serenarse, el estallido se recoge volumen, la curva predomina, el grito calla aunque no se cierren las bocas... Llega el estilo, quizá el «gran estilo» del que habló Nietzsche, el de la tensa reconciliación de Dioniso con Apolo, la reconciliación de los luchadores, el descanso del guerrero. Pero esos bultos ya sin sangre, no son los de la armonía, son más bien las del dolor descansando sobre el dolor, dolor abrazado, nunca, ni al final, negado.

Y, tan desprolija como erráticamente, invirtiendo el orden cronológico, de la muestra de Francis Bacon pasé, paso ahora, a otra de las muestras distante apenas unos pasos en el mismo Prado: «Entre dioses y hombres», sugerente y algo pretencioso nombre de la exposición de obras de la colección del Museo Albertinum de Dresde. Es el arte griego y grecorromano, es casi nuestro origen cultural, el del «milagro griego» como nos gusta imaginar, el de nuestra madura niñez.

Mi cuerpo, ahora que ya no es el mismo que antes de recorrer las salas dedicadas a Bacon –ahora que lo siento un poco más lo que soy en vez de lo que tengo–, se dilata, si en el desgarro abierto en la obra de Bacon se siente, ahora, en la armonía de los cuerpos griegos, se recuerda, se presiente hacia atrás, o hacia adentro, más adentro de lo que cabe en uno, hacia un origen tan remoto en la memoria como cercano en el anhelo. Hay algo anterior a la memoria, algo inolvidable que esos cuerpos reflejan, un paraíso perdido, una unidad aspirada, quizá inexistente, pero por eso mismo insoslayable. Ahora no es el sistema nervioso ni los instintos los que captan, lo que aparece frente a mis ojos, ahora es otra cosa, ¿espíritu?, «alma», ¿inteligencia?... No sé, pero las preguntas callan. «Lo bello es lo deseable para sí mismo», escribió Aristóteles, y es eso, aquí el cuerpo está habitado, es lugar: acoge. Abarca, y, a la vez, no encierra. Recoge.

En el centro, no físico sino centrante, el Efebo de la escuela de Policleto: la forma predomina sobre el movimiento y, a la vez, no lo detiene, lo contiene; los rasgos gravitan sobre el desgarro, lo bello sobre lo sublime, lo sensual sobre lo sexual. Es el fruto de la voluntad de dar forma conforme al *logos* y sus leyes, de llevar lo infinito e indeterminado a la unidad y al orden como soñaba Platón: «es entonces, querido Sócrates, cuando contemplas la belleza en sí... sencilla, pura, sin mezcla y no manchada de carnes humanas, de colores y de toda clase de futilidades mortales». Ya no es Dioniso, ahora, en estas salas, reina Apolo. Ya no es el cuerpo exacerbado sino el cuerpo idealizado, no es carne, es mármol, y, no obstante, sin gritos, su silencio nos sigue hablando.

El cuerpo desgarrado y el cuerpo idealizado. Dos vivencias e innegablemente, ambas verdaderas. Innegable y afortunadamente el combate continúa, el de la unidad escindida. Indudable y afortunadamente porque el combate es creación: la herida mana ©

Mario Benedetti, entre la fama y la discreción

Teresa Rosenvinge

EL POETA Y CUENTISTA URUGUAYO MARIO BENEDETTI (1920) FALLECIÓ EL 17 DE MAYO. ROSENVINGE TRAZA EL PERFIL DE ESTE «MITO DISCRETÍSIMO», SEGÚN EL TÍTULO DE SU BIÓGRAFA HORTENSIA CAMPANELLA.

Un mito discretísimo. Así es como ha llamado a Mario Benedetti su biografa, Hortensia Campanella, en el libro que acaba de publicar sobre el escritor uruguayo recién fallecido, y cualquiera que haya conocido al autor de *Poemas de la oficina, La tregua* o *La borra del café* sabe que ése es un modo perfecto de describir el difícil equilibrio, lleno de paradojas, que lograba este autor, al que en uno de sus extremos se puede calificar, efectivamente, como un mito, porque era uno de los poetas más leídos del mundo, y en el otro se lo puede describir como una persona discreta, porque en el ámbito de la literatura no había nadie más alejado de los focos que él, nadie menos visto en celebraciones, fiestas o estrenos, en tertulias, en programas de televisión o en cualquier otra parte que no fuese un escenario en el que iba a leer sus poemas, siempre seguido por una multitud. Como un sabio de vuelta de todo, Benedetti sabía que «la vida es nada más que un blanco móvil», como dice en su poema «Por qué cantamos», y que conviene dedicarle nuestros días encima de la tierra a las cosas que de verdad importan, en lugar de luchar por lo superficial, lo que brilla sin dar calor. Si miramos el pequeño álbum fotográfico que incluye el libro de Hortensia Campanella, veremos, sin embargo, que el autor de *Primavera con una esquina rota* no vivió aislado, ni dejó de ocupar su puesto entre los autores más importantes de su

época, lo que demuestran esas imágenes de las que hablo y en las que se le ve sucesivamente con Pablo Neruda, Idea Vilariño, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Eduardo Galeano, Juan Gelman, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Rafael Alberti o Ernesto Cardenal, entre otros. Campanela da fe de todos esos encuentros y también de los diversos episodios de la vida de este hombre transhumante que no por casualidad tituló uno de sus libros *Viento de exilio*: sus estancias en Cuba, Nicaragüa, España o Buenos Aires, de donde tuvo que huír tras darle la temible Triple A cuarenta y ocho horas para marcharse del país si no quería que lo mataran; sus experiencias como periodista o como candidato testimonial del Partido Socialista en unas elecciones en Urugüay; o algunos episodios peligrosos como el vivido en Lima, cuando lo amenzaron con deportarlo a Ecuador, en una zona despoblada, o a Argentina, lo cual era como mandarlo a una muerte segura. Por fortuna, al final las autoridades peruanas le permitieron salir con dirección final a La Habana, pero aquellos momentos fueron tran dramáticos que Julio Cortázar le mandó una carta al poeta Roberto Fernández Retamar, reproducida parcialmente por Campanella, en la que expresa su temor de que lo hagan desaparecer los dueños de la sinrazón: «Mario es uno de los hombres más valiosos de nuestro continente y por tanto está siempre en peligro.» Otros, como su amigo Roque Dalton no tuvieron tanta suerte, pues por esas misma época tuvo la ocurrencia de regresar a El Salvador y allí fue asesinado por una fracción criminal de su propio grupo revolucionario, que lo acusaba de querer buscar soluciones políticas al conflicto que vivían en su país, en lugar de defender la lucha armada. Benedetti se sintió desolado con el fallecimiento de su amigo Dalton.

Alguien escribió que tener éxito no es difícil, que lo realmente difícil es merecerlo, y desde luego que Benedetti merecía el éxito que nunca pareció importarle. Tal vez por eso mismo, porque se centró en escribir una obra extensísima y constante, en lugar de perder el tiempo en los alrededores de la vida literaria, el creador de *Próximo prójimo*, cuyo título tampoco proviene por casualidad de otro poeta comprometido como fue Antonio Machado, y *Vivir adrede* era más admirado todavía, porque su falta de soberbia o presunción encandilaba a sus miles de personas, y para comprobar

su magnetismo no había nada más que ir a uno de sus recitales, en los que la sala siempre se quedaba pequeñá, o pasar por la Feria del Libro de Madrid, donde siempre iba a firmar a la caseta de su editorial, Visor, y donde se formaba sin excepción una fila impresionante de seguidores de este hombre íntegro que supo conectar como muy pocos con la sensibilidad de los buenos lectores de poesía. A todos ellos les importó muy poco que Benedetti sufriera ataques continuos desde las filas de quienes no estaban de acuerdo ni con su ideología ni con su estética, y le fueron fieles desde el principio hasta el final. En Benedetti, por otra parte, el principio y el final se parecen mucho, hablas del mismo hombre y de su entrega total a la literatura y a las ideas de solidaridad, justicia y razón que están en el la raíz de todo lo que escribió. Los dos tomos que acaba de publicar Visor, *Inventario 4* y *Testigo de uno mismo* lo demuestran. El primero, junta sus obras *Insomnios y duermevelas, Existir todavía, Defensa propia* y *Adioses y bienvenidas*, y da idea de la magnitud de su trabajo como poeta, que se ha ido reuniendo en los cuatro tomos que acogen su poesía completa bajo ese título global, *Inventario*; el segundo, es una prueba de la labor infatigable de Benedetti y de la calidad de su esfuerzo. Y *Testigo de uno mismo* no será su última producción, porque se sabe que cuando la muerte se lo llevó ya tenía listo un nuevo volumen de poemas. Sin duda, su vocación fue extraordinaria y surgió del convencimiento de que «todos los días descubrimos algo» sumado a la evidencia de que «la vida es una máquina /para la que no hay / respuestas ni repuestos», como dice en dos poemas diferentes de este mismo libro. Y esa vocación demuestra otra cosa: una convicción absoluta en la necesidad de sus libros y de las ideas que defendía en ellos. Benedetti no dejó de escribir ni en los momentos postreros de su existencia, pero tampoco dejó de defender aquello en lo que creía, como demuestran algunos poemas de ese libro penúltimo, ni de estar firmemente convencido de que una de las obligaciones de la poesía es no olvidar a los que no la leen porque están demasiado ocupados en buscar algo que comer, o en huír de quienes los persiguen, o en intentar no rendirse al dolor, la cárcel, las persecuciones de todo tipo. Poeta de los débiles, rival de las injusticias y defensor de los abandonados, Mario Benedetti siempre supo que su sitio estaba entre ellos.

Pero un gran escritor, y él lo era, puede estar en más de un sitio a la vez, y Benedetti no sólo se situó en los infiernos de la humanidad, donde los poderosos ejercen sus leyes de hierro y los clientes de los poderosos miran para otra parte. No, Benedetti también fue un gran poeta del amor, y algunos de sus versos en este terreno llegaron al corazón de tantas personas que, de algún modo, forman parte de su propia biografía, porque se reconocen en ellos, se sienten resumidos y explicados por ellos. No es raro que algunos artistas como Pablo Milanés, Daniel Viglietti o Joan Manuel Serrat quiesieran ponerle música a esas palabras de Benedetti que con tanta precisión saben explicar las emociones y ponerle adjetivos a las pasiones.

En definitiva, que la muerte de Mario Benedetti es una triste noticia para la poesía, tan necesitada de referentes, y deja un espacio en blanco, una línea de puntos que espera la firma de sus herederos, los escritores que, siguiendo su ejemplo, acepten el reto de arrastar la belleza hasta donde sucede el dolor y llevarla de vuelta al territorio del amor, como él hizo a lo largo de toda su magnífima carrera. Ahora, parece que por fin logrará lo que pide en «Ausencias», otro de los poemas de *Testigo de uno mismo*: «Quiero encontrarme con mis desaparecidos / (…) nacer de nuevo en la lealtad de sus abrazos /verme otra vez en sus miradas / con mi mano en sus manos de compinche / triste en el hueco veraz de su tristeza / unidos como siempre contra los sabandijas / (…) quiero encontrarme con mis ausentes / con mi pasado con mi presagio de futuro / con los más próximos de mis prójimos / con los que usamos la misma ruta / y compartimos la sed y el hambre / ¿dónde estarán mis desaparecidos? / le exijo al mundo de los extraños / que me los traigan / que yo los vea.» C

El hombre que sólo quería leer

Juan Cruz

La devastación que trajo la primavera a la escritura –y a la lectura española– se llevó también este año 2009 a Rafael Conte, crítico literario, memorialista, periodista, navarro, apasionado de Francia, traductor. Era un tipo peculiar: sólo quería leer: la comida, los puros, las reuniones, el periódico en sus distintas facetas, incluso la amistad, el amor, la paternidad, la familia en general, para él eran tránsitos hacia la lectura. Estaba leyendo siempre, e incluso cuando escribía era para poder seguir leyendo. Leía en el periódico, en la mesa de la redacción, y en medio de las reuniones; si tú estabas leyendo un libro que no hubiera leído, quería leerlo también.

Era feliz leyendo, leyéndolo todo, vorazmente. Y era feliz escribiendo de los libros que amaba. Tuvo la fortuna de poder elegir: desde que fue crítico en *Informaciones*, en el suplemento que dirigía Pablo Corbalán y que fue uno de los mejores suplementos literarios de España y parte del extranjero, Conte hizo lo que le daba la gana. Era, además de buen lector, un brillante escritor que además escribía a una velocidad endiablada, como si tuviera dentro un motorcito que le activaba las neuronas y le regala los sustantivos y los adjetivos desde una memoria sideral e invencible. Era, en el ámbito de la escritura en periódicos, el equivalente literario a la escritura de Manuel Vázquez Montalbán, éste más inclinado a lo que es estrictamente el oficio periodístico.

A Conte el periodismo le daba igual. Le hicieron, en función de su brillantez y de su pasión por Francia, corresponsal en París en la etapa más importante de *Informaciones*, cuando lo dirigía Jesús de la Serna y ocupaba un puesto crucial en la España de los últimos años de Franco; pero en París Conte no era realmente un corresponsal político; a él le daban igual las ruedas de prensa o las

noticias en sentido estricto. Ahora que el periodismo recupera para sí lo que antes tuvo, la capacidad de análisis, puede considerarse a Rafael Conte como un adelantado. Él escuchaba las noticias, cómo no, leía los periódicos, asistía desde su casa a los grandes acontecimientos, y después se sentaba a escribir. No se le escapaba uno porque tenía las orejas grandes y los ojos multidimensionales, pero sólo escribía de aquello que le despertara una pulsión: esto vale la pena.

Fui su ayudante en *El País,* su segundo, en la sección de Cultura. Había sido requerido por el periódico cuando éste estaba ya andando, y vino para hacerse cargo de todo lo que fuera Opinión y de todo lo que fuera pensamiento. Su contribución al debate literario nacional, desde esas páginas, no se reducía tan solo a sus propios escritos, que iban ganando en velocidad y en influencia, sino a la capacidad que tuvo de generar colaboraciones de escritores de generaciones distintas que vinieron a cubrir, durante más de una década, una de las más brillantes etapas del periodismo cultural español.

Se decía que Conte era capaz de escribir al tiempo un editorial, una crítica literaria o una necrológica. Probablemente era cierto. Pero todo eso lo hacía rápidamente para ponerse luego a leer. Y ahí, en la crónica inabarcable de sus lecturas, en sus críticas, está el verdadero Rafael Conte, el que gozó con la literatura hasta extremos indecibles, el que hubiera dado (¡incluso!) sus puros por un buen libro, el que hubiera renunciado (¡incluso!) a sus copas de coñac de balón por alguna obra maestra, y el que siempre estaba dispuesto a aceptar una buena comida ¡a no ser que estuviera leyendo un buen libro!

En los últimos años de su vida, antes de entrar en un estado de postración que le llevó al silencio más absoluto, en casa y hacia fuera, Rafael Conte aceleró aún más el ritmo de su escritura, que adquirió en cierto modo, aunque fuera para periódicos, niveles de alta tensión literaria; ahora que ha muerto podría decirse que sentía la urgencia anímica del que se despide y quiere hacer crónica antes de todo aquello que le conmovió o le hizo feliz. Conozco muchos lectores, y conozco la pasión literaria que desprenden muchos escritores, o por lo menos algunos, en este tiempo en que el recurso de la literatura es la banalidad, la vanidad o el dinero; y

conozco muy pocos que hayan alcanzado el grado tan alto de pasión literaria que alcanzó Rafael Conte.

Él hubiera renunciado a todo por un buen libro; a veces he pensado si ese silencio suyo tan enfurruñado de los últimos años no sería su rebeldía honda al saber que se acercaba el tiempo en que ya no leería más. No leerá más, pero cuánto nos hizo leer ©

Escribir en el Caribe

Fernando Cordobés

Wilson Harris, escritor nacido en la antigua Guyana Británica, señalaba amargamente que lo único que los europeos sacaron de América fueron productos materiales, oro, plata, patatas... y se perdió la gran oportunidad de ofrecer al mundo una nueva visión de un ser humano en contacto y diálogo con la naturaleza, con una dimensión espiritual distinta. En sus novelas se intuye la presencia de un hombre y un mundo que aún no han desaparecido irremediablemente, como si no todo estuviera perdido.

América está llena de paradojas. Los inaccesibles picos de los Andes están a un solo paso de la impenetrable exhuberancia del Amazonas. Los desiertos dan paso a las selvas. Los descendientes de esclavos negros conviven con los descendientes de nativos americanos, que a su vez lo hacen con los de los antiguos colonizadores, con chinos, hindúes; un laberinto de razas y mezclas sin parangón en ningún otro lugar. El escritor cubano Alejo Carpentier lo decía claramente: «El mito de las razas puras es una de las mayores estafas de la historia (...), la fecundidad de América Latina es inmensa. La aportación de América Latina a la cultura universal es más importante de lo que se admite generalmente. Yo creo en la fecundidad intelectual de los mestizajes, de los intercambios de sangre, de tradiciones, de rutas, de modos de concebir la existencia, de costumbres, y no creo nada en la superioridad de la llamada raza pura si es que tal cosa existe».

La herencia cultural americana tiene orígenes diversos. A pesar de la presencia abrumadora del español en el continente, no conviene olvidar la voz surgida en pequeños territorios que se expresan en otras lenguas, e incluso en algunas nuevas nacidas de la mezcla, del intercambio y de las aportaciones de todo tipo. La región del Caribe reúne en poco espacio multitud de voces que en general han tenido más proyección en Estados Unidos, el Reino Unido o Francia, que en su propia casa o en el resto de América Latina. Muchos

de los grandes autores americanos del pasado siglo XX utilizaban, como el propio Carpentier, otro idioma aparte del español, cuando no eran directamente bilingües. Por tanto, la barrera lingüística no parece razón suficiente para justificar porqué la literatura producida en esos pequeños países caribeños ha pasado tan inadvertida, aunque después haya llegado rebotada desde Estados Unidos o Francia. El caso de Jamaica, sin ir más lejos, es paradigmático. Muchos de los movimientos sociales, culturales y literarios de la isla tuvieron una importante proyección en barrios negros estadounidenses o ingleses con comunidades jamaicanas, y la nueva cultura que ayudaron a crear cuajó y llegó bajo distintas formas más tarde al resto del continente. No conviene olvidar además un hecho importante. La voz de muchos autores caribeños no hispano hablantes es la de quienes no llegaron a América de forma voluntaria. Es, cuando menos, un punto de vista a tener en cuenta. La búsqueda de una identidad, sumergirse en las propias raíces, y la extrañeza ante un mundo dominado por fuerzas ajenas, dio como resultado algunas de las inquietudes culturales más estimulantes de los últimos tiempos. Como ejemplo y resumiendo de forma esquemática: la abolición de la esclavitud en Haití y el nacimiento del primer país negro. La toma de conciencia de la identidad negra. La negritud. El Harlem Renaissance. Aimé Cesaire, Marcus Garvey. El rastafarimo, el reggae, la poesía dub, el rap, el hip hop, etc. Movimientos todos ellos con un denominador común, su lucha por liberarse de la opresión en sus más distintas formas. Movimientos que de una forma u otra han influido más tarde en todos los países que componen el continente americano.

La literatura negra daría paso con el tiempo a la literatura pluricultural. En un momento dado ya no se trata tanto de poner en valor la pertenencia de raza para afirmar la propia identidad, como de mostrar quien se es y cómo se quiere estar en un mundo radicalmente nuevo y sin vuelta atrás.

Literatura más allá de los libros

Los libros son esenciales para tener y mantener una percepción abierta y crítica del mundo. La mercantilización de la cultura

puede ser uno de los principales peligros a los que se enfrenta la literatura, y su resultado una alienación conformista y plana de consecuencias impredecibles. En este sentido se expresaba el escritor argentino afincado en Francia, Alberto Manguel, quien aseguraba que «la lectura siempre ha sido un acto de rebeldía. Primero porque se valora la acción y no la inacción, y porque conduce a la reflexión y eso siempre es peligroso. Y porque a través de la lectura empezamos a conocer quienes somos. En el futuro, leer será no sólo un acto de rebeldía, sino también un acto de supervivencia».

Pero la literatura trasciende el espacio físico de los libros. Así al menos sucede en ocasiones en el Caribe. Herederos de la cultura oral africana y de las múltiples aportaciones de los distintos habitantes llevados hasta allí como mano de obra barata, muchos autores han desarrollado una forma de literatura oral única en muchos aspectos, y que ha derivado hacia distintas formas de expresión de la cultura urbana. A pesar del uso y abuso comercial de algunos de estos movimientos, no conviene olvidar que tuvieron un comienzo más cercano a la rebeldía y a la subversión de lo que hoy se admite. Hay una serie de valores, de símbolos transmitidos en el espacio del Caribe a través de las tradiciones orales. La incorporación de esos valores al espacio de la «cultura» se ha denegado sistemáticamente, por lo que no fue hasta después de los procesos de independencia cuando se les empezó a reconocer su verdadero valor. Esto se debe a un conjunto de razones, entre las que destaca que esa tradición oral se consideró, como mucho, simple folclore o color local por parte de las elites blancas aquejadas de una visión del mundo muy reduccionista. Cuando esas elites blancas dejaron el Caribe ante la evidencia de un tiempo histórico de privilegios ya pasado, comenzó a tomarse en valor esa herencia cultural. En parte como reivindicación de una identidad propia, en parte como un nuevo modo de expresión que conectaba con el público. Los autores hablaban un idioma comprensible para la gente, compartían sus experiencias y empatizaban con su audiencia. Las fronteras a veces demasiado estrictas de la literatura entendida sólo en su formato libro, se traspasaron para dar lugar a una relación entre el emisor y el receptor muy viva y dinámica. La poesía de estos autores no se limita al deleite y disfrute pasivo de la lectura. El lenguaje es vital

en términos de su sonoridad, su ritmo, y el impacto que puede producir en la audiencia. La violencia con la que estos poetas manipulan la distorsión del instrumento de su voz (formas originales salidas de la calle o de la tradición de cuenta cuentos) hasta que se transforman en gritos, ruidos, sonidos, silencios elocuentes, es capaz de despertar a la comunidad, al gueto y revelar las implicaciones de una idea o de un evento social. Los poetas se convierten en la voz colectiva. En este sentido se expresa el jamaicano Oku Onuora en su poema *No poet*:

No soy un poeta
Un poeta
Sólo soy una voz
El eco del pensamiento de la gente
Su risa
Su grito
Susurro
No soy un poeta
Sólo soy una voz

Una voz propia a través de la oralitura

El concepto de *oralitura* se puede aplicar a la poesía reciente de la región del Caribe anglo-parlante. El escritor convierte el texto en un producto de segundo grado en importancia, en favor de la oralidad representada que pasa a ser el primero y fundamental. En ese cambio de prioridades el público tiene su papel: pasa a formar parte del acto creativo a través de su respuesta y su contribución a lo que el autor propone. Algo en relación directa con la tradición de los contadores de cuentos y que todavía se reproduce en lugares como la Plaza de la Djema El Fnaa, en Marrakesh, donde el público se reúne en halqas, corros, alrededor de un juglar que narra, improvisa y avanza su relato según las reacciones que experimenta su público al interactuar con él y con lo que cuenta. Algo que como señala Juan Goytisolo, uno de los mayores defensores de la tradición oral de la plaza, y a la sazón impulsor de que se haya declarado Patrimonio Oral de la Humanidad por la UNESCO, ya

ocurría con el Arcipreste de Hita y su Libro de Buen Amor, cuando exhortaba a los juglares a recitar el libro con las omisiones y añadidos que considerasen oportunos. La misma idea expresada por el martiniqués Edouard Glissant al asegurar: «no debemos olvidar que podemos ayudar en la compleja unión de escritura y oralidad; al hacerlo contribuimos a la expresión de una nueva clase de ser humano libre de los dogmatismos de la textualidad y en busca de una nueva audiencia para su voz».

Este fenómeno no es del todo ajeno a la producción literaria en español. En 1980 apareció *Sensemayá: Poesía negra en el mundo hispánico*, una antología compilada por Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis en la que por primera vez se incluían ejemplos de literatura oral en el ámbito hispano americano.

Un paradigma de este tipo de literatura se puede encontrar en Jamaica, en la simbiosis que se da entre el movimiento rastafari y el reggae durante las dos últimas décadas. El rastafarismo es una religión sin edificios destinados al culto. Promulga una vida de harmonía racial y en contacto con la naturaleza. Rechaza el cristianismo y los cultos sincréticos, pero está basada en una interpretación diaria de la Biblia, una interpretación individual, sin líderes y opuesta a la decadencia de «Babilonia», la civilización occidental y sus instituciones. Proclama el amor, la justicia y la libertad. El medio para comunicar todas estas ideas son las palabras, la sonoridad y el ritmo del reggae. Los compositores e intérpretes de reggae y los practicantes de rastafarismo se mantienen en una relación de influencia recíproca. De esta manera se irradia una corriente de interacción entre ambas, que fluye hacia otras esferas de la cultura. La literatura es uno de los terrenos en los que, precisamente, la influencia rasta/reggae ha estado muy presente. Un estudio publicado en Jamaica en los años 70, revelaba que unos 22 del total de 93 textos seleccionados para el estudio, contenían o estaban basados en el argot o dialecto social del rastafarismo, y compartían una visión determinada del mundo. Los rastafaris superpusieron su propia terminología sobre la lengua criolla de Jamaica, enriqueciendo de esta manera el lenguaje corriente. Muchas palabras del vocabulario rastafari, como Babilonia, reemplazaron en una forma compacta ideas generales y complejas.

Un idioma para escribir en un mundo pluricultural

Una de las cuestiones fundamente durante mucho tiempo para los autores caribeños, fue en qué idioma escribir. Las circunstancias históricas, sociales y de identidad en estos pequeños y complejos territorios, no ponían las cosas fáciles. Utilizar la lengua de prestigio, ya fuera inglés, francés, holandés, es decir la del colonizador, era para algunos un acto de sumisión. Hacerlo en criollo, patois, papamiento o en cualquiera de las lenguas nacidas al amparo de la mezcla y de las aportaciones culturales diversas, se despreció durante una larga época. De esta manera muchos autores de la región se debatían entre dos o incluso tres lenguas. Su elección respondía en muchos casos a diversos motivos e intereses, y dependía en parte del público a quien se dirigían. Una cuestión directamente relacionada con su identidad, con sus tradiciones y sus formas de expresión más cercanas, normalmente despreciadas por el prejuicio colonial hacia todo lo que tuviera que ver con sus esclavos. Mientras los autores blancos de las posesiones caribeñas reproducían modelos y modas llegados de la metrópoli, para la numerosa comunidad esclava, aferrarse a sus costumbres era casi un acto de supervivencia. De ahí la importancia que ha tenido siempre la transmisión oral en el Caribe, y el enorme desarrollo que experimentó durante las últimas décadas del pasado siglo xx. Pero era necesario que los autores caribeños trascendieran su propia realidad. Necesitaban un contexto más abierto en el cual desarrollar su trabajo e inquietudes. En Estados Unidos se daban las condiciones adecuadas para que floreciera esta literatura.

El nacimiento de la literatura pluricultural en Estados Unidos no fue fácil; muchos elementos podían haber entorpecido su desarrollo; pero tuvo la fortuna de crecer en una tierra que tenía un sentido abierto y dinámico de la identidad. Incluso las novelas de Mark Twain, William Faulkner y F. Scott Fitzgerald retratan tres Estados Unidos completamente distintos. Hacia la década de 1950 empezó a surgir un tipo de escritor diferente cuyas obras tenían la intención de reflejar no el país en general, sino una sensibilidad étnica única. Precisamente, es esa una de las mayores críticas que se le hace al panorama literario estadounidense, el de estar excesivamente compartimentado en sectores étnicos, sociales, etc.

La literatura de Estados Unidos en el contexto de la raza negra comenzó con la narrativa sobre la esclavitud escrita por Frederick Douglas. Sin embargo, no fue hasta la década de los 70 cuando otras voces negras comenzaron a fluir libremente a través de autoras como Toni Morrison, Alice Walker, Maya Angelou, Jamaica Kincaid, o autores como Ishmael Reed. Pero la literatura pluricultural, verdadero logro alcanzado en los Estados Unidos, tardó unos pocos años más en llegar y superar esa dicotomía de blanco o negro. Tuvo un avance con la publicación en 1976 de *The Woman Warrior*, de Maxine Hong Kingston, unas memorias en las que la autora se atrevió a hablar de una forma totalmente nueva. Esta obra, plagada de los fantasmas de unos antepasados chinos, rompió con todas la reglas, mezcló sueños y realidad, jugó libremente con las identidades y plantó un pie firme al cruzar la división cultural.

Al mismo tiempo las obras de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa se traducían al inglés y penetraban rápidamente en el ámbito de conocimiento estadounidense. *Cien años de soledad*, de García Márquez, fue pronto seguida por *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. El primer hispano-estadounidense en irrumpir en ese tiempo fue un escritor que no necesitaba ser traducido pues escribía directamente en inglés; Richard Rodríguez y su *Hunger of Memory*, publicado en 1981, se convirtieron pronto en un verdadero éxito. Tres años más tarde siguió la publicación de la novela *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros.

En la década de 1990 el interés en las letras hispano-estadounidenses no paraba de crecer. Después de que Oscar Hijuelos ganara el Premio Pulitzer por su novela *Los reyes del Mambo tocan canciones de amor*, las compañías editoriales se lanzaron a la publicación de libros de autores latinos, entre ellos: *De cómo las muchachas García perdieron el acento*, de Julia Alvarez, una narración sobre cuatro hermanas dominicanas en el barrio del Bronx en Nueva York; *Soñar en cubano*, de Cristina García, sobre la vida de su familia inmigrante en Miami; *La larga noche de los pollos blancos*, de Francisco Goldman, ambientada durante el régimen militar en Guatemala; *Cuando era puertorriqueña*, de Esmeralda Santiago, un relato sobre su niñez; *Drown*, de Junot

Díaz, o más recientemente y del mismo autor *La maravillosa vida breve de Oscar Wao*, galardonada también en 2008 con el premio Pulitzer.

En este contexto muchos autores caribeños encontraron un medio ambiente apropiado y un espacio para publicar sus obras, y desde aquí irradiarían su influencia hacia sus propios países y hacia otros rincones del continente. No hay más que repasar la lista de quienes tienen su residencia en Nueva York, Chicago, o incluso en Canadá para confirmar esta realidad. Con sus defectos y virtudes Estados Unidos ha vuelto a ganar la partida al sacudirse el prejuicio del idioma entendido como una barrera insalvable, y al entender que distintas voces pueden encontrar perfectamente su eco en los distintos orígenes que conforman una de las sociedades más mestizas del planeta. Buscar autores caribeños traducidos al español es una tarea como poco extravagante. Salvo contadas excepciones, es un gran vacío que priva al lector no sólo de la posibilidad de conocer obras importantes, sino de acercarse a una visión de América enriquecedora, vasta, plural. La Casa de las Américas de La Habana, es una de las pocas instituciones públicas que se dedica al estudio de la literatura producida en el ámbito del Caribe. Poco más en el resto del continente y por supuesto, poco en España. Alejo Carpentier recordaba que la cuenca mediterránea era la cuna de la cultura europea de la que se heredaron en América tantas y tan buenas cosas. Y señalaba que la cuenca mediterránea no era sino el crisol de mestizajes más fabuloso y más tremendo de la historia. Así podría escribirse quizás la historia del Caribe: una especie de mediterráneo reproducido en América donde comenzó a gestarse el crisol de una nueva civilización

El mito, alegoría de la historia: el Paraguay de Roa Bastos

Blas Matamoro

Elysée Reclus, en su *Géographie Universelle*, considera al Paraguay, simplemente, «una prolongación del estado brasileño de Matto Grosso». Por la misma época, en la frontera del siglo XIX con el XX, los historiadores que vindicaron la resistencia paraguaya ante la integración sudamericana impulsada por la Triple Alianza (el mexicano Carlos Pereyra, en primer término), rescataron lo excepcional del Paraguay en el sentido de ser el único país bárbaro del subcontinente que no intentaba disimular su barbarie, proclamándose civilizado, como los demás, sino que la mostraba en todo su dudoso y polvoriento esplendor. Entre un Paraguay excepcional y otro que desaparece en la densidad de la selva brasileña, se tiende la particular parábola de su historia, cuyos polos pueden ser, precisamente, la excepción y la desaparición. Un país único y un país inexistente.

Ya desde el siglo XVI, cuando Asunción es el gran centro de poblamiento de la zona, del cual depende el Río de la Plata con toda su cuenca fluvial, la aparición del caudillaje local con Hernando Arias de Saavedra (Hernadarias), uno de los primeros dirigentes americanos con poder autónomo, y la reedición del fenómeno de los comuneros de Castilla con sus gritos de libertad y de autogestión municipal, señalan lo excepcional paraguayo. Luego, en el siglo XVIII, el mito de la ciudad ideal en forma de reducción jesuítica, atrae la mirada de ilustrados como Voltaire y el abate Galiani. Aquellas poblaciones cercadas, geométricamente definidas, de las que nadie salía y en las que nadie podía entrar, que funcionaban como comunidades ordenadas por una disciplina horaria, donde todos gozaban de trabajo, instrucción y asistencia y en

las cuales una parte de la propiedad era colectiva, resultaban lo más cercano a la imagen de Utopía que pudo llevarse a cabo con sujetos de carne y hueso.

A la llegada de la independencia, el Paraguay se excepciona de las guerras contra el imperio español y establece un régimen de paz duradera, muy próximo al modelo autárquico y jerarquizado de la reducción jesuítica, cuyo emblema será la dictadura del Supremo, Gaspar Rodríguez de Francia. Tras la guerra que lleva su nombre, el país reducido en su territorio y casi aniquilado en su población, desaparece con su memoria mítica y queda minimizado en su realidad histórica. La trilogía de Roa Bastos que se refiere a este proceso (*Hijo de hombre, Yo El Supremo, El fiscal*) propone una alegoría de la historia paraguaya por medio del mito, que reúne los diversos componentes míticos antes señalados y puede sintetizarse en un mito mayor y central, el de la muerte y la resurrección de un pueblo.

El personaje que está vivo y a la vez muerto, o que atraviesa la experiencia de la muerte (lo que Roa denomina con el neologismo *moriencia*) para volver a nacer, en un segundo alumbramiento que desvirtúa el carácter único y biográfico de la vida individual, es un elemento recurrente que resuena como un motivo conductor en esa gran rapsodia narrativa que es la obra del escritor paraguayo.

Gaspar Mora, el músico y escultor leproso que aparece en *Hijo de hombre*, y que se interna en la selva para tallar ese Cristo que será el objeto maldito y sagrado en las alturas de Itapé (lo maldito se une a lo sacro en la categoría de lo *sacer*, como es sabido), se considera a sí mismo un muerto, una suerte de fantasma. Al desaparecer en la espesura y consagrarse (nunca mejor dicho) a la talla del mencionado Cristo, se sume en un inopinado rito de resurrección. También Casiano Jara, el líder campesino, es dado por muerto y, a su manera simbólica, «resucita». María Regalada se pasea entre las tumbas del cementerio como si los difuntos fueran sus vecinos y estuvieran vivos.

Cada generación, en Itapé, poblado que es una alegoría del entero Paraguay, tiene sus resucitados y, al fondo de la serie, se sitúa la gran figura del *Karaí Guazú*, Gaspar Rodríguez de Francia, el Supremo, muerto pero vivo en un supuesto hijo suyo. La ley de la insistencia histórica –lo que un psicoanalista llamaría

compulsión repetitiva– ordena que en cada una de aquellas generaciones, el correspondiente muerto resucite, se subleve y sea derrotado para reiniciar o, mejor dicho, continuar, el ciclo del tiempo. El lugar mítico de esta escena es Cerro Corá, donde es ultimado el mariscal López, nuevo *Taitá Guazú* o *Karaí Guazú* (Padrazo, Jefazo), quien muere con su patria, fijando el sitio donde se producirá la resurrección paraguaya.

Rodríguez de Francia, en *Yo El Supremo*, sigue dictando sus decretos después de muerto, cuando ya sólo es un esqueleto cubierto de andrajos. Muerto que vive, reencarna, si se quiere, la figura del tótem fundador de la tribu, que es el emblema fantasmal –apariencia incorpórea de cuerpo– del poder. En efecto, el poder no es tanto la realidad de quien lo ejerce, sino la realidad de quien lo obedece, pura expectativa de ser obedecido. Quien ejerce el poder puede ser un muerto y, simbólicamente, lo es en tanto reiteración efectiva del tótem. Lo que vuelve poderoso al poder, valga la redundancia, es la imaginación de los que a él se someten. Se trata, en definitiva, de un vínculo entre el símbolo totémico y el imaginario social.

Por fin, en *El fiscal*, el muerto-vivo o resucitado es el propio narrador, Félix Moral, a quien dan por muerto en un hospital de París, tras una riesgosa operación, y a quien su mujer secuestra como cadáver y devuelve a la vida en la simbólica ciudad de Nevers, que es *never* y *ever*, por junto, o sea nunca y siempre. Si se quiere ampliar el espacio de esta insistente figura, podría decirse que se trata de la escritura misma, que acaba y vuelve en cada lectura, y que no ha ocurrido nunca (en el sentido de que no ha pasado nunca) pero ocurre siempre. En tal nudo, escribir es algo mítico y todo texto tiene esa doble calidad: no haber sucedido nunca en la historia y estar sucediendo a cada rato en la misma historia. Por eso actúa como alegoría de la historia, en tanto es lo sucedido concreto que se refiere a esa gran abstracción que es la historia, entendida como única, universal y total.

Otra intermitencia de esta serie rapsódica que es la trilogía, es lo que podríamos denominar construcción de lo sagrado paraguayo. La religión católica, con sus ritos, imágenes y sacerdotes, está presente pero, a la vez, al margen y en cierto modo en contra de ella, se erigen unos cuantos objetos y espacios sagrados que no le

pertenecen. Son una suerte de religión paralela y popular, con sus ceremonias y sus fetiches propios.

El Cristo de Itapé, aunque es una figura cristiana, según resulta obvio, no está consagrado por la Iglesia. Más aún, es obra de un hereje, tal vez de un homosexual (o *manfloro*, por decirlo con palabra lugareña). No es un Cristo oficial, es un Cristo oficioso. Otro personaje irregular, el Doctor judío, se dedica a degollar estatuas de santos y acaba siendo tomado por santo. El jefe político es muerto por los hermanos Goiburús, cuando vuelven de la guerra del Chaco, y crucificado como un escarnio de Cristo. El malo sacrificado se vuelve parodia del Redentor. Algo similar ocurrirá con el mariscal López, cuyo cadáver, desnudo, tumefacto y crucificado, se transforma en el grotesco Cristo de Cerro Corá, en *El fiscal.* Alrededor de estas figuras pululan santonas y santones de esa ya mencionada religión oficiosa y popular.

Como corresponde a esta rapsodia de las insistencias, algunos personajes históricos insisten en las diversas y diseminadas historias que le valen de materia. Las más fuertes son, desde luego, Gaspar Rodríguez de Francia y Francisco Solano López. También establecen sus propias tensiones, porque históricamente representan opciones divergentes.

Desde *Hijo de hombre*, Francia impone su perfil mítico extraído de la historia y de su memoria oficiosa, que no es la escrita en las crónicas sino la de transmisión oral. Tiene algo de esa sacralidad informal antes descrita y esa ambigüedad de muerto viviente o vivo fantasmal, que se unen a otros atributos tópicos de la divinidad: la lejanía y el silencio.

En *Yo El Supremo*, desde luego, ocupa el sitial protagónico, siempre con la indefinible aureola del encierro sepulcral donde el vampiro vegeta, esperando el momento de volver a su errancia nocturna. Oscuro como la noche misma, bajo el sol inapelable del trópico, abunda en ensoñaciones lunares, cuando la ciudad duerme en la tiniebla del mundo. El Francia de Roa Bastos puede incluirse en la imaginería oficiosa de esa religión popular donde funge de parodia divina porque, como Dios, es invisible y dicta la ley; carece de padre, pareja e hijos; nada importa que esté vivo o muerto como necesariamente lo están sus súbditos; y es borrosa su identidad sexual, con algo de andrógina. Se lo supone siempre

vigilante de cuanto ocurre en la vida social y particular de todos y cada uno, providente como el Gran Padre que planea sobre las diferencias de individuos, clases y oficios. En este sentido, encarna el mito político del bonapartismo y fija una tradición paraguaya; reiterar en Sudamérica la figura de Napoleón, que Solano López, por su parte, sustituirá por la de Luis Napoleón. Frente al caudillo de modelo español, como Artigas o Facundo, y al nuevo dirigente ilustrado y positivista de cuño anglosajón –Mitre, Porfirio Díaz, los militares brasileños de la República Vieja– el tándem Francia-Solano se perfila como bonapartista, en la doble faz del pacificador octaviano y del jefe aguerrido y expansivo, con ínfulas de árbitro continental, lo que Napoleón el Pequeño quiso instaurar al proclamarse emperador y que, en verdad, acabó siendo patrimonio de Otto Bismarck, su vencedor de Sedan. Es decir: la copia del ejemplo francés, ambos Bonaparte, va a dar contra la muralla prusiana.

Esta carambola histórica tiene su lógica, porque ya Thomas Carlyle se interesó por Rodríguez de Francia en cuanto tenía de parecido con Federico el Grande de Prusia. En efecto, la Prusia federiciana era el cojín de hierro puesto entre los grandes imperios continentales: Austria, Rusia y Francia. De modo similar, el Paraguay del Supremo era una sólida isla de tierra entre Argentina y Brasil, dos esquicios de imperios subcontinentales en proceso de difícil formación, la una más o menos republicana y oligárquica, el otro más o menos monárquico y comtiano.

Carlyle observó que América del Sur producía grandes genios de la acción, como San Martín, Bolívar y O'Higgins, a los cuales destruía por medio del olvido. Del exilio, cabría añadir. Por el contrario, el Supremo parece calcado de los antiguos tiranos con filósofo adjunto, Dionisio de Siracusa en la cercanía de Platón. Paraguay fue su Sicilia, una isla. intracontinental, cerrada al comercio exterior. El Supremo resultaba ser un controlador personal de cada habitante de su dominio, lo contrario del modelo liberal de dirigente decimonónico. Por sus conjeturales estudios de cánones y leyes, y por su tufo jacobino, responde –en este sentido– más al retrato del déspota ilustrado del siglo XVIII. También su Paraguay se traza sobre las huellas de otra institución dieciochesca, la reducción jesuítica.

A estos incisos agregó algunas astucias míticas, que tienen que ver con sus borrosos orígenes, propios de todo héroe que se precie. ¿Quién era su padre, un portugués o un francés? ¿Cuál su morena e ignorada madre? ¿Qué estudios cursó realmente? Si tuvo hijos, igualmente bastardos ¿quiénes eran? Esta falta de vínculos lo sitúa, de nuevo, como un héroe omnipotente, solo contra el mundo. Sus devociones –Wellington, Washington, Bonaparte– no eran hispanoamericanas. Sabía que un emperador derrotado que intenta recuperar su corona, como el mexicano Iturbide, acaba fusilado. Los demás, ya se dijo, fueron borrados por el olvido y el exilio.

Como Dios, el Supremo es recto y, por lo mismo rígido e inflexible. Frente a la revolución que instaura el evangelio republicano pero acaba con el derecho y la norma, él construyó un Paraguay solitario y pacífico en medio de un continente convulso. Como Federico del Grande, valga la insistencia, mejoró la agricultura y fundó escuelas. Reprimió conspiraciones, fusiló y encarceló a los sediciosos. Propició la eficacia administrativa, ordenó la ciudad capital, trazó calles rectas e iluminadas, levantó fortalezas y cuarteles. Vivía en un casto y austero aislamiento. Cuando los hermanos Robertson escriben sus *Letters on Paraguay* (la segunda edición es de 1839) no saben si está vivo o muerto. De hecho, morirá al año siguiente.

Los López cambian radicalmente el signo de la política paraguaya. Carlos Antonio, el padre del mariscal, abre el país al exterior y consigue el reconocimiento de su independencia, tanto por los Estados limítrofes como por las naciones europeas. Dicta la abolición de la esclavitud en 1842, después que la Argentina (1813) pero mucho antes que el Brasil (1888). Adquiere barcos, construye ferrocarriles, organiza el ejército más importante de Sudamérica. Rodeada por dársenas y arsenales, la población es un gran aparato militar. Cobra a los propietarios unas contribuciones extraordinarias para las fuerzas armadas, mientras el Estado retiene la renta monopólica de la yerba mate, una de las principales producciones del país. Con todas estas maniobras de fortalecimiento y apertura, su Paraguay sigue siendo excepcional: no hay en él revoluciones ni guerras (al revés que en el resto del subcontinente) y la mayoría de la población es femenina.

El hijo de Carlos Antonio sigue la línea de apertura y desarrollo fijada por su padre, pero su modelo personal se va alterando. Retorna el elemento despótico del Supremo, esta vez con un matiz aguerrido, quizá respondiendo a la etimología de la palabra *guaraní* (guerrero). Pereyra lo admira por lo mismo que Carlyle hallaba en el Supremo: su prusianismo, es decir el militarismo como base de la industria y ésta, del desarrollo social. Cunnighame Graham, por su parte, que no lo admiraba nada, lo ve como una réplica de los despóticos emperadores romanos.

En cualquier caso, el mariscal invierte el aislamiento de Rodríguez de Francia. Quiere conocer el mundo, o sea el centro del mundo al cual pertenece, y viaja un año y medio por Europa. Luis Napoleón en 1853 le cede la comandancia de un desfile militar en el parisino Campo de Marte. El mariscal recoge en su mirada los uniformes, los palacios y los teatros que intentará reproducir en su Paraguay. Aquí busca la cercanía de una potencia. Siempre protegido en lugares de reparo, durante la guerra de la Triple Alianza circulará junto al embajador norteamericano Mac Mahon, a quien designará albacea testamentario y tutor de su hijo más pequeño.

No obstante todo lo anterior, este déspota cruel y astuto, conocedor del mundo exterior como pocos o ninguno de sus coetáneos y colegas, se enzarzó en una guerra apabullante y autodestructiva. Ni siquiera sus admiradores, como el ya citado Pereyra, dejan de advertir sus errores políticos de base. Si bien Solano López vio la impronta avasalladora del Brasil, organizó mal sus alianzas regionales y erró su cálculo de probabilidades.

La apertura del Paraguay al comercio mundial tenía un escollo importante en Buenos Aires, pues los porteños, fueran Rosas o Mitre, tanto daba, poseían la llave fluvial que daba salida al mar. Lo razonable habría sido una alianza rioplatense, como la esbozada por Rivadavia, para plantar cara al expansionismo brasileño. El mariscal no sólo no la propició, sino que la quebró, facilitando que sus enemigos se aliaran y lo aniquilasen. Su proyecto expansivo estuvo bien planeado pero resultó ajeno a las circunstancias reales. Pensó invadir el Brasil y contar con la sublevación de la guaranítica provincia de Corrientes contra Buenos Aires y la neutralidad de Urquiza en su feudo entrerriano, dada la enemistad

con Mitre. Los porteños no vendrían en su contra porque estaban lejos, y los uruguayos apenas contaban para nada.

Lo que ocurrió fue lo contrario: los correntinos no lo apoyaron, Urquiza sostuvo a Mitre aunque con reticencias, el comercio porteño saldó sus deudas con el Brasil vendiendo provisiones a su ejército, los brasileños consiguieron fondos de la banca europea y armaron regimientos de fortuna, los uruguayos colaboraron con la Triple Alianza, de modo que el Paraguay se vio enfrentado a un Armagedón difícil de contrarrestar.

Solano López tuvo oportunidades para saldar la guerra y evitar la catástrofe. En la entrevista con Mitre se le ofreció una retirada prudente que imitara la actitud de Rosas ante la batalla de Caseros. Luego, a fines de 1868, cuando los argentinos prácticamente se habían retirado del frente y la guerra estaba de hecho terminada, hubo lugar a una salida comparable.

¿Qué impidió a Solano López resolver, con astucia y sin heroísmo, el embrollo que él mismo había montado? Su propia respuesta es de índole providencialista. La guerra era un resultado de la fatalidad histórica, un evento en manos de la providencia. El 24 de diciembre de 1868, en respuesta a la carta de los jefes aliados que le proponen una rendición pactada, dice: «...he puesto la suerte de mi patria y de sus generosos hijos en las manos del Dios de las naciones (...) hasta que este mismo Dios y nuestras armas no decidan de manera definitiva la suerte de la causa.» Uno por uno, incluidos los miembros de su familia, fueron torturados y fusilados cuando le sugirieron un armisticio. La lírica admiración de algunos escritores como Rufino Blanco Fombona estriba en que prefirió la homérica aniquilación a la razonable sumisión, pero la realidad es que el Paraguay fue aniquilado y sometido.

En *El fiscal* Roa Bastos extrae un perfil mítico del «mártir de Cerro Corá» que decide morir con su país a la vez que por su país, lo cual, en las circunstancias finales, resultaba la misma cosa. Su mariscal es un personaje de la religiosidad oficiosa, pero mostrado en clave esperpéntica, carnavalesca, como si la insistencia en la repetición histórica volviera grotesca la tragedia de un pueblo entero. Solano López, en la citada novela, es un personaje de folletín cinematográfico en una frustrada filmación norteamericana hecha en el Paraguay. Hay una historia, pero dicha con un len-

guaje de melodrama truculento. Se repite, por fin, durante una ceremonia organizada por la dictadura de Stroessner, con el mariscal alanceado por los brasileños en presencia de Madame Lynch, mientras la policía asesina al escritor que ha intentado matar al tirano por medio de un anillo envenenado que también parece extraído de un episodio folletinesco.

El cónsul Richard Burton, a quien se atribuye anacrónicamente ser el autor de la barroca *Anatomía de la melancolía*, otro admirador del déspota guerrero, aparece seduciendo a Madame Lynch por medio de la lectura de capítulos apócrifos de *Las mil y una noches*, el libro que efectivamente había traducido elhomónimo escritor inglés del siglo XIX. El tema de la insistencia, tan decisivo en Roa Bastos, se matiza con la idea de que la historia se repite pero en una progresión degradada, de modo que el tirano moderno imita farsescamente al tirano antiguo, reiterando sus juramentos de patriotismo, ahora reducidos a una representación espectacular. Stroessner es Solano López pero en clave posmoderna, en plena civilización mediática de éxtasis hiperreal.

Queda fuera de la novela, si cabe decirlo así, una figura más que novelesca, la de Elisa Lynch, mal llamada Madame Lynch, cuando en realidad era Madame Quatrefarges. La relación del mariscal con esta irlandesa casada con un francés puede alegorizar el vínculo de Solano López con Europa: un matrimonio morganático que, al exaltar a una mujer junto al presidente, le da un matiz defectuosamente monárquico ya que, en efecto, ellos nunca se casaron. La pompa y el boato que intentaron trasladar desde el Segundo Imperio de Luis Napoléon y Eugenia de Montijo, quedaron a medio camino, como el palacio y el teatro que empezaron a erigir en la capital. No faltaron otras favoritas, ya que el carnoso y pequeño mariscal parecía igualmente hambriento de alimentos terrestres tanto en la mesa como en el lecho. Pero Elisa Lynch fue en esto prudente, lo mismo que cuando evacuó el tesoro de la familia ante el peligro de la derrota y el saqueo. Hizo valer su condición de extranjera y los brasileños la dejaron salir hacia Buenos Aires, rumbo a Europa. Se instaló principescamente en plena Rue de Rivoli y, años más tarde, intentó recuperar sus campos sin conseguirlo. Vivió un episodio místico de tres años en Jerusalén y murió pobre, en París, en el París de Porfirio Díaz y el emperador Pedro del Brasil, asistida por la caridad pública.

Cerro Corá permanece, en la trilogía de Roa Bastos, como el lugar crucial –por eso, subrayado con la presencia de la cruz– en la alegoría mítica de la historia paraguaya: el lugar de la muerte y la resurrección de un pueblo mártir en busca de su propia religión. A partir de Cerro Corá, la vida del Paraguay deja de ser la excepción pacífica sudamericana para convertirse en la desaparición en medio de la guerra. La vida misma se confunde con la guerra. Quizá su emblema sea ese momento, ya recordado, hacia fines de 1868, cuando sigue adelante una interminable batalla ya concluida.

Su protagonista es esa población de miserables, enfermos y fugitivos que ya asoma en la revuelta campesina y la guerra del Chaco de *Hijo de hombre*. La amenaza de muerte, la guerra incesante, culmina en la batalla contra la muerte, el mítico personaje de Ella que el capitán intenta matar en medio del delirio que le provoca la sed. No sin provecho el capitán ha leído a Tolstói, que le propone esa visión de la vida con la irresuelta tregua de la paz en medio de la guerra. La vida es, finalmente, esa huella efímera que los guerreros dejan sobre el polvoriento desierto de la historia, donde mueren y renacen incesantemente para volver a morir. Alguno, como Crisanto, al llegar el armisticio, lamentará que haya terminado «la guerra linda». El escritor es el que descifra estos signos de la vida y de la muerte, de la vivencia y de la moriencia. Si, como en la *Circular perpetua* del Supremo, el tiempo afecta una estructura circular y repetitiva, el escritor es quien escudriña en estas insistencias su sustancia mítica, y así concilia, en medio de la batalla, la historia y el mito, el tiempo que pasa y el tiempo que vuelve, bajo las especies de la alegoría C


Punto de
vista

Vigencia literaria y personal de Rafael Alberti

Fernando Valverde

CUANDO SE CUMPLEN DIEZ AÑOS DE LA MUERTE DE ALBERTI, SU OBRA LUCHA POR ABRIRSE PASO HACIA LAS NUEVAS GENERACIONES, PERO SU PRESENCIA EN LA POESÍA ACTUAL ES ESCASA.

Resulta muy complejo separar la biografía de Rafael Alberti de sus poemas. Su apasionante vida, su constante trasiego por el mundo, su divagar en busca de la felicidad o de la melancolía, no sólo se materializaron en *La arboleda perdida*, sino que fueron tomando los diferentes registros de sus libros de poemas, especialmente desde finales de los años veinte, cuando su compromiso político se hizo más que evidente y fundó con María Teresa León la revista *Octubre*.

Desde su infancia, Alberti guardó como un tesoro su insaciable curiosidad que acompañó de una mirada singular que le permitía ver poesía en lo que le rodeaba. Poco a poco, su propia biografía, cruzando los límites literarios, se fue convirtiendo en una verdadera fuente de experimentación que provocó que su obra se recostara durante algún tiempo en todas las orillas, alcanzando multitud de registros.

Precisamente esta continua búsqueda ha provocado que sea muy difícil encontrar el rastro de la poesía de Alberti en las poéticas posteriores. Tal vez porque la poesía de Alberti no puede definirse con una palabra, con una etiqueta, y es arriesgado describir una atmósfera en la que sí pueden inscribirse las de sus compañeros de generación. No parece que haya una huella directa de Alberti en la poesía actual, salvo por la presencia del fondo

elegíaco de buena parte de sus poemas, si bien esta característica que ha llegado a las poéticas actuales procede de muy diversas fuentes y no necesariamente de la poesía de Rafael.

Los poemas de Alberti no están sujetos a esquemas que puedan extrapolarse hacia el futuro. De hecho, sucede todo lo contrario. La obra de Alberti quebranta continuamente los esquemas de su época en una rebeldía permanente. Su poética abierta, en la que casi todo cabe, no consiente la ingerencia de lo correcto, lo oportuno o lo grato. Además, al tratarse de una obra tan amplia, tanto en el número de poemarios publicados como en su prolongación en el tiempo, aumenta el grado de dificultad a la hora de reconocerlo en otras obras. El todo y la nada se abrazan en esa búsqueda. Casi todo lo que leemos en la actualidad podría estar influenciado por Alberti. También nada, por otra parte, ya que esas referencias son imposibles de defender desde la crítica sin la intervención del propio autor. Buena muestra de ello es la poesía de Benjamín Prado o la de Luis García Montero, en las que la huella de Alberti es casi irreconocible, salvo cuando las biografías de los dos se unen a las del maestro del Puerto de Santa María y se convierten en poemas.

Es precisamente aquí donde surge la paradoja. Si por un lado los múltiples registros de la poesía de Alberti han provocado que su huella no sea fácilmente reconocible en la poesía actual, esa constante búsqueda ha convertido al autor de *Sobre los ángeles* en uno de los poetas de mayor vigencia por muchos motivos.

La vigencia de Alberti tiene que ver con su actitud, con su vida, que ha ejercido una poderosa influencia en las generaciones posteriores. El continuo mestizaje, una de las características dominantes de las artes en nuestros días, la continua curiosidad que procura buscar hallazgos en los más diversos géneros, están muy ligados a la poesía de Rafael Alberti hasta el punto de que *Sobre los ángeles*, *Roma peligro para caminantes* y *Cal y canto* constituyen una trilogía imprevista que serviría casi a la perfección para delimitar la poesía española de las últimas décadas. Fuera de esas tres aristas albertistas han sucedido muy pocas cosas, si bien es cierto que esas aristas han ido aproximándose y alejándose, variando su figura, incluso rompiendo la linealidad del triángulo a lo largo de los años.

Sin ser una influencia directa, Alberti parece haber dejado ciertas fronteras en su navegación incansable por la poesía. Una de las mayores aportaciones del gaditano a la poesía actual es la destrucción de la imagen del poeta heredada del romanticismo. Si bien la imagen del poeta como un ser superior, incomprendido, dotado de una sensibilidad especial que le abocaba sin salida posible a la marginación social se empezó a superar a finales del siglo XIX, es en el siglo XX cuando se destruye esta poderosa y fascinante imagen que sigue estando presente hoy en la conciencia colectiva como un velo que molesta y perjudica a la poesía. En España, con Antonio Machado se anticipa la ruptura con la figura del poeta romántico, que en Hispanoamérica se había mantenido con el dandismo del nicaragüense Rubén Darío.

Rafael Alberti sería el extremo opuesto de aquella imagen decimonónica del poeta. Como escribió Luis Antonio de Villena, Alberti era «el antiacadémico, el que supo llevar ese aire final de hippie trasnochado, por amor juvenil, que buscaba siempre la vida, que es efervescente, y al que él mismo gustaba denominar poeta en la calle». Pese a ser un poeta en la calle, pese a su apego a la gente y a su indomable popularidad, no hay que olvidar que su obra está llena de exquisitez, de refinados verbos y de atrevimientos en las formas y en las metáforas. «Ha sido también uno de los poetas más elegantes, más perfectos, más sabedores del oficio y la dicción», concluye De Villena.

Otra característica decisiva en la figura poética de Alberti, que queriendo o sin querer fue capaz de construir un personaje de enorme repercusión en la imagen del poeta que hoy perdura, es su forma de manejar dos conceptos que parecían enfrentados: ética y estética. Si bien en la mayor parte de su poesía prima la ética sobre la estética, parece que para el poeta gaditano no es posible la renuncia de ninguna de las dos en su obra, lo que multiplica su dimensión literaria y lo coloca en la plaza pública, en los rincones de la política, en la defensa de los derechos de los hombres y al lado de los que sufren. No voy a negar que muchos de los poemas de Alberti renuncian peligrosamente a la estética para defender ideas políticas en momentos concretos. Sin embargo, estos poemas parecen fruto del arrebato de un carácter lleno de temperamento, y habría que separar la obra literaria de Alberti de la obra

ocasional, al servicio de las causas que consideraba justas. Tal vez la falta de una diferenciación rigurosa entre esas dos facetas de Alberti, unida a la necesidad de publicar una y otra vez inéditos y poemas ocasionales dentro del mercadeo que acompaña a su figura y a su obra como una blasfemia, ha perjudicado la imagen de sus poemas para quienes no se han sumergido con profundidad en sus libros.

El poeta del pueblo, el poeta capaz de tocar, de sentir, de pensar como las personas normales, el antiacademicista, el que rompió las torres de marfil porque prefería dormir en las calles, con los suyos, levantando un fusil o acariciando el barro... todas esas cosas es Rafael Alberti, y todas esas cosas son las mayores virtudes que pueden atribuirse a un poeta hoy.

Hace un año, el Centro de la Generación del 27 preparó un especial de la revista *El maquinista de la generación* en el que se nos preguntaba a una veintena de poetas jóvenes cuál era el poeta que más nos había influido. Seis optaron por Federico García Lorca, cinco por Luis Cernuda, dos Vicente Aleixandre... Creo que sólo yo opté por Rafael Alberti consciente de que tanto Lorca, como Cernuda, como Aleixandre han dejado huellas más reconocibles en mis poemas.

Sin embargo, la influencia de Alberti ha ido mucho más allá de esas huellas poéticas. La influencia de Alberti está presente en la conciencia colectiva y en una actitud vital. Es por tanto no sólo una influencia poética sino una influencia personal, íntima. Mis compañeros poetas seguramente buscaron las huellas de la Generación del 27 en sus versos, sin caer en la cuenta de que la influencia se ejerce en muy diversos planos. Dudo mucho que Luis Cernuda haya influido en el plano personal a cinco de mis compañeros. Por el contrario, Rafael Alberti sí, y de ese modo está presente en sus poemas, que serían distintos de no haber existido el poeta del Puerto de Santa María, de no habernos contado su visión del mundo con sus versos, sin las anécdotas de Luis o de Benjamín, sin su actitud vitalista y vital, que provoca una cierta responsabilidad en quienes queremos parecernos a él, independientemente de las metáforas que escojamos o de la clase de endecasílabos que prefiramos para deletrear la nostalgia.

Poco podría decir de quienes escogieron a Lorca. Yo también sentí la tentación de hacerlo, no sólo por ser granadino, sino por

la poderosísima influencia de su obra, tan distinta y llena de hallazgos, tan superior al resto. En este sentido, en el plano estrictamente literario, Lorca ha sido el autor que mayor influencia ha ejercido en la poesía actual, y tal vez en todas las artes. Ese es otro de los extremos que han perjudicado a la imagen de la obra de Rafael Alberti. La odiosa distribución en parejas de la Generación del 27 que colocó a los dos andaluces, al del Puerto de Santa María y al de Fuente Vaqueros, en el mismo extremo de una figura geométrica inexplicable, supuso una inevitable comparación entre la ética y el ingenio, entre una vida cortada por la barbarie y una barbarie que arrastró una vida que logró sobrevivir hasta ser devorada por las alimañas, por la frialdad de las cuentas, el vértigo de las fundaciones y los intereses económicos de quienes no tuvieron ni dignidad ni piedad.

Al producirse esa aproximación entre Alberti y Lorca, el poderoso mito del granadino y su sorprendente obra devoran gran parte del protagonismo que también debiera pertenecer a Rafael.

De todos modos, creo que es demasiado pronto para poder valorar la verdadera dimensión, la influencia colectiva que tendrá la obra de Alberti en el futuro. Hay que tener en cuenta que sus largos años de exilio provocaron que sus libros fueran casi desconocidos en España. El conocimiento de la obra del Alberti fuera de Cuba, de México o de Argentina es relativamente reciente. Si Alberti pertenece a la misma estirpe que escritores como Eluard, Neruda o Miguel Hernández, convertidos en patrimonio de un pueblo, más cercanos a las plazas públicas que a los museos o a las fundaciones, capaces de provocar el movimiento, de avivar las conciencias, de influir en la vida pública, habrá que esperar todavía algunas décadas para tomar la suficiente distancia de la historia y poder analizarla con más exactitud.

Rafael Alberti regresó a España en 1977 convertido en un mito. Aunque era conocido por todos los españoles, pocos habían tenido la oportunidad de leer sus libros, más allá de los primeros poemas de *Marinero en tierra*. En 1980, en un día de febrero en el que yo todavía no había nacido, Alberti entró en Granada. De aquel día me queda la emoción con la que lo recuerdan algunos de mis mejores amigos. Por aquellos años, Alberti se encontraba con la difícil tarea de estar a la altura de su mito, un emblema del com-

promiso y de la defensa de los valores republicanos, y por otro lado de dar a conocer sus libros escritos en el exilio, que apenas si habían llegado a España en alguna edición clandestina. Por este motivo se trata de un poeta reciente, mucho más reciente que el resto de sus compañeros de generación. La mitología del regreso de Alberti provocó tópicos peligrosos que necesitan tiempo para poder superarse. Los ripios políticos se abrazaron a la imagen del escritor comunista y han perjudicado a su magnífica obra, a sus libros de poemas escritos en el exilio que están a la altura de los mejores de su generación. Sólo el tiempo y la distancia devolverán la obra de Alberti al lugar que le corresponde. Por el contrario, ni el tiempo ni la distancia podrán arrebatar su melena libre, su compromiso incondicional, su conciencia política, su imagen de poeta que se ha impuesto y que ejerce una valiosísima atracción para los nuevos poetas, para los versos del futuro C

Manuel Reina ante el reto modernista

Guillermo Carnero

EL AUTOR DE *CUATRO NOCHES ROMANAS* NOS PROPONE UNA LECTURA EXHAUSTIVA DE LA OBRA DEL POETA MANUEL REINA, CONSIDERADO POR ALGUNOS INICIADOR DE UN MODERNISMO ESPAÑOL DISTINTO E INDEPENDIENTE DEL HISPANOAMERICANO LIDERADO POR RUBÉN DARÍO.

El reto al que alude mi título sólo puede tener, a mi modo de ver, una vía de posible y relativo éxito. Primero, definir un esquema básico de componentes distintivos del Modernismo; segundo, rastrearlos en la obra de Reina. Teniendo en cuenta que lo primero es sumamente ambiguo, y que lo segundo es cuestión de matiz, de grado y de presunción de intenciones y de intuiciones, no parece que la indagación tenga garantizado el llegar a puerto seguro.

Desde el punto de vista de sus fuentes y estímulos externos, el Modernismo hispánico puede considerarse una síntesis de tres corrientes estéticas que definen el fin del siglo XIX: Parnasianismo, Simbolismo y Decadentismo. Asignamos al primero el rechazo de las limitaciones temáticas y estilísticas del Realismo; el rechazo del yo romántico a cambio de la búsqueda de serenidad, impasibilidad y expresión intelectual de las emociones, con el uso de referentes culturales consiguiente a la desconfianza ante el yo lírico directo, y una poética basada en el predominio de la técnica y la construcción consciente, la experimentación y la indagación léxica, métrica y estrófica; y la teoría de la autosuficiencia del arte frente su uso como vehículo de denuncia y compromiso, o «Teoría del arte por el arte». Théophile Gautier, Théodore de Banville,

[1] En el momento de preparar y redactar este trabajo no estaba disponible Reina López s.a., distribuido mucho después de su imprecisa fecha de publicación.

Charles Leconte de Lisle, Charles Baudelaire y Paul Verlaine son sus nombres más representativos, sin olvidar la significación de los dos últimos en el ámbito del Simbolismo y el Decadentismo, y la de Baudelaire como introductor de Edgar Poe, cuya «Filosofía de la composición» (1846) ha de ser entendida como un manifiesto antirromántico y afín al Parnaso. Es de todos conocida la definición juanramoniana del Parnaso como artificio, erudición y técnica, como un Modernismo superficial que no ha de considerarse el auténtico, siendo éste es el de naturaleza simbolista.

El Simbolismo, en cambio, pretendió expresar los estados de ánimo indefinidos e irracionales, más allá de la semántica genérica del lenguaje de la comunicación habitual; y explorar la percepción emocional haciendo desaparecer los límites entre unos sentidos y otros, y entre ellos y lo intelectual, lo moral y lo abstracto, en contacto con los lenguajes fronterizos de lo inefable místico y esotérico. «Correspondencias» de Baudelaire, «Vocales» de Rimbaud y «Arte poética» de Verlaine podrían considerarse sus manifiestos más conocidos, en el ámbito de la metapoesía. Tanto Juan Ramón como Antonio Machado situaron en la ladera simbolista el genuino Modernismo; el segundo habló de «honda palpitación del espíritu» y «universales del sentimiento» en prólogo a *Soledades*; de «reacción contra la pura objetividad de la orfebrería parnasiana» en «Gerardo Diego, poeta creacionista»; de «imágenes que expresan intuiciones», de valor «preponderantemente emotivo», «melodía interior» y «expresión pura de lo subconsciente» en «Reflexiones sobre la lírica». Ortega y Gasset, en «El poeta del misterio», un artículo de 1904 sobre Maeterlinck, de «vagos instintos inexpresables», «esperas de advenimientos misteriosos» y «suposiciones imprecisas de que está acaeciendo en derredor nuestro algo que no conocemos, que en vano intentaríamos conocer».

El Decadentismo, término introducido por Gautier para definir a Baudelaire, y actitud que inspiró la conocida diatriba de Max Nordau titulada *Degeneración* (1892), reflejado en los dibujos de Aubrey Beardsley, la pintura de Gustave Moreau y la literatura de Baudelaire, Huysmans, José Asunción Silva, Manuel Machado y Valle-Inclán, significa exacerbación del aristocratismo mental y carencia de sentimientos y valores morales y sociales, individua-

lismo insolidario, inadaptación, insatisfacción y desesperanza permanentes, excentricidad, perversión sexual y recurso a los «paraísos artificiales».

Lo que llamamos Modernismo es la provincia literaria de un movimiento que sustenta el espíritu y todas las artes en el tránsito entre los siglos XIX y XX. De sus componentes literarios pueden así considerarse equivalentes, en otro orden de cosas, la pintura impresionista, la prerrafaelista, la de Arnold Böcklin, Odilon Redon, Santiago Rusiñol, Gustave Moreau y tantos otros; y la arquitectura y las artes decorativas que caen bajo el rótulo de Art Nouveau o Modern Style y Movimiento de Artes y Oficios.

Si intentáramos una síntesis de las definiciones de Modernismo dadas tanto sus propios creadores como por la crítica, podríamos articularla sobre los puntos siguientes:

– Reivindicación del lenguaje literario en función estética, no subordinado a la exposición y transmisión de mensajes ideológicos, y de su enriquecimiento al margen de las necesidades de comunicación de la lengua estándar, en contra de la lexicalización y en busca de rareza, precisión y eufonía, y de la superación de la mímesis y la denotación por medio de sugerencia, sinestesia y símbolo.

– Voluntad de asimilación del aporte cultural y literario de cualquier lengua o época, con especial atención a las tendencias posteriores al Realismo de la segunda mitad del XIX.

– Negación del Realismo, el Costumbrismo y los valores de la época contemporánea; reivindicación de la libertad imaginativa y del exotismo (Antigüedad clásica y germánica; orientalismo chino, japonés, hindú, bíblico y bizantino; siglo XVIII rococó).

– Renovación de la técnica del verso en metro, ritmo y estrofa. En este orden de cosas, los versos cortos tradicionales (heptasílabo y octosílabo) pierden terreno frente al eneasílabo y el decasílabo. También lo pierde el endecasílabo, manteniéndose con arcaicas acentuaciones pregarcilasianas, y lo ganan el dodecasílabo, el alejandrino, los de más de catorce sílabas y las combinaciones polimétricas. El alejandrino retrocede en su forma tradicional (dos hemistiquios de siete separados por pausa, y constituyendo unidad de sentido) y se convierte en campo de experimentación al hacerse caer esa pausa en posiciones que el

sistema de la lengua rechaza (entre artículo y sustantivo, tras partícula, en el interior de una palabra), produciéndose ambivalencia entre división binaria y ternaria, y ambigüedad métrica (de 13 a 15 sílabas) según donde caigan las pausas y según que se creen o se deshagan sinalefas.

El soneto se mantiene con novedades frente a su forma tradicional (no se escribe en endecasílabos, o es polimétrico), y se emplean estrofas raras y arcaicas.

Se prefiere la rima aguda, interna y rara (la que emplea palabras inusuales, arcaicas y de difícil analogía).

* * *

Puede abordarse el problema de la filiación de Reina dando un repaso a la opinión de sus contemporáneos y de la crítica, e intentando calibrarla.

A la etapa de Rubén anterior a *Azul...* corresponde un pésimo poema titulado «Manuel Reina». Comienza por una introducción que lo sitúa entre los «poetas inspirados» de España: Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor, Echegaray y Manuel del Palacio. Vecindad realmente peligrosa, que tomada en sentido literal bastaría para zanjar las preguntas que venimos haciéndonos. Pero parece obvio que Rubén no pretendió afinar criterios literarios sino repartir elogios indiscriminadamente. Acto seguido, distingue a Reina por los temas patrióticos, el exotismo medieval, el preciosismo verbal y la musicalidad: «son sus versos raudal de melodías / derramadas, así como si fuera / chorro de perlas [...] / notas, suspiros, ecos, ritmos, sones / [...] y llevando un torrente de armonías / [...] estrofas / que son bellos preciosos ramilletes / de flores de pulida filigrana».

Muchos años después dedicó Rubén a Reina unas líneas en el capítulo «Los poetas», de *España contemporánea*. Veámoslas:

> Lírico de penacho, en color un Fortuny. Ha llamado la atención desde ha largo tiempo por su apartamiento del universal encasillado académico, hasta hace poco reinante en estas regiones. Su adjetivación variada, su bizarría de rimador, su imaginativa de hábiles decoraciones, su pompa extraña entre los uni-

formes tradicionales, le dieron un puesto aparte, alto puesto merecido. Le llaman discípulo e imitador del señor Núñez de Arce. No veo la filiación, como no sea en la manera de blandir el verso. Núñez de Arce es más severo, lleva armadura. Reina va de jubón y gorguera de encajes, lleno de su bien amada pedrería. No hay versos suyos sin su inevitable gema.

La semblanza de Rubén es inexacta, acaso voluntariamente. Quizá ensalzara a Reina porque le parecía menos peligroso que Rueda. Aceptemos la definición de Reina como colorista y amigo del léxico brillante y decorativo. Pero no creo que pueda decirse de él que repudiara el tópico andalucismo que existía a su alrededor, ni tampoco la poesía cívica a lo Núñez de Arce. Y, desde luego, hay muchísimos versos de Reina que carecen de la «inevitable gema» que Rubén les asigna en conjunto.

Don Juan Valera, contemporáneo de Reina y de Rubén, que no dejó de señalar tempranamente la novedad y la originalidad del segundo, trató del primero en varias ocasiones, entre 1880 y 1912, casi siempre de pasada. Así ocurre en «Poesías de José Amador de los Ríos», «Sobre la juventud intelectual» y la undécima entrega de «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX». En la segunda de «El regionalismo literario en Andalucía», del año 1900, donde se cita toda la obra de Reina salvo la colección póstuma de 1906, la referencia es más extensa y reposada, pero insustancial y hasta vejatoria para quien resulta, a los 44 años, tratado como un aprendiz:

> Como es joven aún se debe esperar de él muchos mayores aciertos si pule, lima, encaja y ajusta en adelante con mayor firmeza [...] las hermosas ideas y el hondo sentir que con tanto ímpetu y abundancia afluyen a su espíritu.

En cuanto a Manuel Machado, menos halagadora es todavía su opinión en *La guerra literaria*, pues, tras recordar la muerte de Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce, escribe:

> Así decapitada la poesía española, quedó reducida a un escaso número de imitadores sin carácter ni fuerza alguna, entre los

cuales se ve sobresalir apenas las efímeras y borrosas figuras de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina.

Tres años después aparece la monografía de Eduardo de Ory, llevando como pórtico un soneto a Puente Genil. Contiene en primer lugar una biografía personal y literaria del poeta, entreverada de observaciones acertadas que, sin embargo, se pierden y malogran sumergidas en un ingenuo elogio poco aprovechable. Véase una muestra:

> Todas sus poesías dijérase que están hechas con aromas de flores escogidas en un jardín cultivado con especial esmero, y con rayos de sol, con espuma de los mares y reflejos del cielo azul de Andalucía; con gorjeos de ruiseñores y matices de piedras preciosas, encerrando en todos esos motivos de poesía los pensamientos maravillosos de la imaginación vivísima y soñadora de un lírico oriental. (pág. 23).

En apéndices sucesivos se reúnen artículos necrológicos, poemas escritos en homenaje a Reina, y poemas de Reina no coleccionados en libro, algunos de ellos de sorprendente calidad: citaré alguno más abajo.

Enrique Díez-Canedo citó a Manuel Reina, en un artículo de 1923, entre los precursores españoles de un Modernismo español autónomo, junto a Eusebio Blasco, Ricardo Gil, Rosalía de Castro y Salvador Rueda. En 1951 apareció *Modernismo frente a Noventa y ocho* de Guillermo Díaz-Plaja, donde se afirma que los primeros libros de Reina son tradicionales, si bien *Cromos y acuarelas* aporta «una manera nueva, sensorial y sensual, de tratar el color con un decorativismo nuevo», opinión que repite con ligeros cambios verbales la ya citada de Rubén Darío en *España contemporánea*. En *La vida inquieta* destaca Díaz-Plaja el poema introductorio, «A un poeta», como manifiesto en exaltación de la «delicadeza sensorial», los encabalgamientos, la profusión adjetival y la presencia de Baudelaire y Poe junto a un fuerte componente posromántico. Volvió Díaz-Plaja a Reina en 1967, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española.

Al publicar en 1957 sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Luis Cernuda dedicó unas páginas a la coincidencia de la corriente sudamericana y la española en la creación del Modernismo, y a la independencia de la primera, cuya principal figura le parecía Salvador Rueda. Con todo, la conclusión de Cernuda es ésta:

> Son versos [los de Rueda, Reina y Gil] de no muy alta calidad, en bastantes ocasiones vulgares, pero en algunas agradables de leer.

Tres años después, en el segundo volumen de su voluminoso estudio sobre la poesía española de la segunda mitad del XIX, José Mª de Cossío apunta a propósito de Reina la probable filiación parnasiana de su preocupación formal, la búsqueda de la musicalidad, la brillantez de su imaginación, la influencia recibida de Arolas, Bécquer y Zorrilla, y la práctica del arte por el arte.

No podemos pasar por alto, por ingrata que resulte, la «Elejía accidental» de Juan Ramón, escrita en 1905, buscando entre sus ironías conceptos y criterios:

> Don Manuel Reina ha sido, indudablemente, el poeta lírico de su jeneración. [...] Parnasiano impecable [...] fue nuestro Leconte de Lisle, corazón de mármol y rosas menos frondoso que el corazón del poeta francés, alma vacía a fuerza de suntuosidad. Zorrilla le había dado un dejo romántico, que apareció siempre en el fondo de su palacio pseudoclásico, de su palabrería retórica. Hermano menor de Castelar y nietecito de Emerson, estaba enamorado de los jardines fantásticos, del mes de mayo, del claro de luna, del ruiseñor oriental, de los bandolines, de las espadas a la española, todo revuelto. [...] Leyó a Baudelaire, mérito raro en su tiempo. [...] No tuvo la menor idea de lo que es el paisaje verdadero, el de fuera, ni el paisaje interior.

En 1968 aparece la conocida monografía de Aguilar Piñal, de cuyas aportaciones intentaré un resumen forzosamente incompleto. Señala que Reina hizo uso de un léxico variado y preciosista y del motivo del cisne, y evocó a Góngora, Teófilo Gautier y Baudelaire entre sus escritores admirados. Y al mismo tiempo escri-

bió poesía cívica, patriótica y de mensaje moral, recibió la influencia de Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce y la tradición romántica, exhibió un medievalismo y un orientalismo procedentes de Zorrilla y Víctor Hugo, cultivó el andalucismo temático y fue sumamente tradicional y muy poco novedoso o experimental en su uso del verso y de la estrofa.

En 1978 Richard Cardwell publica una selección de *La vida inquieta*, precedida de un prólogo en el que califica a Reina de indudable precursor del Modernismo, en una época diversa, ambigua y ecléctica que explica la convivencia a su alrededor y en él de fenómenos literarios y culturales aparentemente irreconciliables. Destaca la influencia de Núñez de Arce y Campoamor junto a la exaltación de la belleza y el arte, y un manifiesto como el poema «A un poeta»; la evidente herencia romántica (Espronceda, Bécquer, Zorrilla, Hugo, Byron, Heine) como anticipo del concepto de «poeta maldito» asociado a Baudelaire, Verlaine y Poe, y del Decadentismo que incluye la imagen del poeta aislado e incomprendido por un mundo injusto, la *nostalgie de la boue* y los motivos de la mujer fatal y la bacanal.

En 1979 Joaquín Criado Costa dedica a Reina su discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba, y una ponencia en las actas del Primer congreso de Historia de Andalucía. En el primero se recrea el ambiente cultural de Puente Genil en el último tercio del XIX, se evocan los principales hitos biográficos de Reina y sus actividades políticas, y se sobrevuela su obra poética y periodística, con referencia a las críticas que acompañaron su publicación, entre las que destaca la muy positiva del siempre exigente «Clarín» sobre *La vida inquieta*. En el segundo glosa los asuntos tratados por Reina y su empleo del verso y de la estrofa. En 1982 vuelve el autor a Reina en una recopilación de diversos poemas que le fueron dedicados por poetillas y poetastros de su tiempo.

Veinte años después tenemos la opinión entusiasta de Gallego Morell en dos artículos publicados en las actas del congreso cordobés de 1985, el segundo de ellos repetido en el *Homenaje a Martínez Cachero* de 2000. Reina no es poeta de transición, afirma, invitándonos a observar que en *Andantes y allegros* aparecen el champagne, las perlas, la seda, el marfil y el oro:

Reina, como otras voces españolas, en verso sobre todo pero también en prosa, prepara el desembarco de Darío en la poesía española. Pero ni intentan ni a posteriori plantean el apagar su fulgurante aparición.

Sigue don Antonio señalando semejanzas aisladas entre Rubén y Reina, descubriendo en éste un supuesto Romanticismo trascendente a la herencia becqueriana, anotando su interés hacia Góngora, fechas y coincidencias. «Lo modernista de Reina –escribe– no será la métrica, como en Rueda, sino el ambiente, el cosmopolitismo aprendido desde Puente Genil». Y concluye que Rubén ha de situarse «en un amplio movimiento de asombrosas simultaneidades literarias que se venía produciendo en América y en España, en donde Manuel Reina encarnó la más temprana y original voz».

En 1992 se publica el estudio de Katharina Niemeyer acerca de los premodernistas españoles. Parte de establecer una norma literaria española de la segunda mitad del XIX, constituida en esencia por los siguientes elementos:

1. Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce como modelos.
2. Moral conservadora, que condena el erotismo libre.
3. Condena del egocentrismo alejado de los problemas existenciales y sociales contemporáneos.
4. Exigencia de realismo, y de trascendencia ética y filosófica, constructiva y no heterodoxa aunque sea crítica.
5. Exigencia de españolismo en temas, entronque con la tradición literaria nacional y casticismo lingüístico.
6. Exigencia de clasicismo en la versificación.

En cuanto a Reina, lo sorprende reiteradamente dentro, y no fuera, de los límites de esa norma literaria cuya transgresión fue el Modernismo. Así en cuanto practica la poesía cívica y moral (con crítica de los vicios de la sociedad contemporánea y de la corrupción de la cultura urbana), la poesía patriótica y la regional; concibe al poeta como dotado de la misión de ser el detonador de la conciencia colectiva; exalta el amor conyugal y familiar o emplea el tópico de la belleza petrarquista, o el becqueriano de la mujer ideal, pura e inaccesible; asume un exotismo limitado a lo greco-

latino y mitológico y vertebrado por preocupaciones morales, o bien medieval y oriental al modo romántico; y no se plantea la experimentación con el verso. En sentido contrario, lo aproximan a aquella transgresión el compromiso con la belleza, y su concepto del poeta como un ser superior, aislado e incomprendido.

Además, la autora destaca algo que ya había señalado Juan Ramón Jiménez: la ausencia del registro simbolista en la obra de Reina, es decir, el hecho de que los estados anímicos a los que se refiere, en vez de apuntar a lo indefinido y lo inexpresable, no sean problemáticos en cuanto a su identificación dentro de la psicología convencional, y a su relación genética con la experiencia vital estándar en un medio social contemporáneo, al mismo tiempo que el marco natural, descrito con intención mimética y siguiendo tópicos literarios, carece de la interiorización de lo que se llama «paisaje del alma». Para Katharina Niemeyer, la poesía «premodernista», que a lo sumo asimiló el Parnasianismo pero ignoró el Simbolismo, el Prerrafaelismo y el Decadentismo, «no representa la anticipación o el precedente de la del primer Modernismo castellano, como a menudo se ha postulado en la crítica. Tampoco resulta ser, lógicamente, un paralelo de la hispanoamericana. Al contrario, representa justamente aquel tipo de poesía frente al que los modernistas intentan realizar un tipo de poesía realmente nueva y moderna...

En 1996 se publica el artículo de Glyn Hambrook sobre el papel de Reina en la recepción española de Baudelaire, después de poco significativas referencias de Fernán Caballero y Juan Valera, y antes de la asimilación generalizada de su figura y del Decadentismo por la cultura del fin de siglo español. En efecto, Reina dio en *La Diana* traducciones de un cuento y seis poemas en prosa, e incluyó en *La vida inquieta* una glosa del poema de Baudelaire «Don Juan aux enfers», y una alusión a su autor en «A un poeta»; a Baudelaire está asimismo dedicado el soneto «Al autor de *Flores del mal*» (RSS). Volveremos a ello.

* * *

Intentemos ahora, desde los criterios, a veces contradictorios, que hemos visto, una lectura de la obra de Manuel Reina.

1. Existe en esa obra una cantidad importante de poemas de naturaleza cívica o patriótica, o de perspectiva realista y costumbrista en los que se plantean, con voluntad de crítica y denuncia, vicios, defectos y problemas sociales y morales contemporáneos, en la estela de Núñez de Arce. *La vida inquieta* (desde aquí VI) incluye, por cierto, un trío de sonetos dedicados «A Núñez de Arce en su coronación», elogiando al poeta como defensor del bien frente a la maldad y el vicio. Y *Robles de la selva sagrada* (desde aquí RSS) contiene un poema necrológico y altamente encomiástico a Núñez de Arce:

> ¡Oh, sol del arte! ¡Oh, corazón inmenso!
> Tu obra es pura, perfecta y armoniosa,
> como el divino Partenón de Atenas;
> son tus versos coraza de oro y bronce;
> tu alma, volcán de ardiente patriotismo.

El poema «Al autor de La musa abandonada» (VI) declara adorar la poesía «cuando clama, en cólera encendida, / al mirar con espanto, horror y pena / a la patria ultrajada y abatida». «Sangre y oro», de *Rayo de Sol* (desde ahora RS), celebra en versos pedestres y en tono absolutamente pompier un chirriante patriotismo de opereta y de pasodoble taurino:

> Cuando a la guerra al español valiente
> llama el clarín sonoro,
> la patria rompe el dique a su torrente
> de heroica sangre y oro.

Idéntico motivo y tono en «La nación guerrera» y «La canción de la espada» (ambos de RS); cito del segundo:

> ¡Salió ya de la funda, con ira vengadora,
> mi recia y noble espada!
> ¡Ya en el combate vibra, de España servidora,
> y al sol de las batallas reluce brilladora
> como una llamarada!

Véase también «A la patria», de *Cromos y acuarelas* (desde ahora CA), y «La patria» de *Andantes y alegros* (desde ahora AA). Por su parte, «La ceguedad de las turbas», de *Poemas paganos* (desde ahora PP), expone la insensatez y la mezquindad de la muchedumbre frente al ciudadano ejemplar y modélico.

La condena de la cultura urbana como sentina del vicio de la sociedad contemporánea aparece en muchas obras de Reina. El monólogo dramático *El dedal de plata*, estrenado en 1883, consiste en el examen de conciencia de una prostituta retirada que se ha quedado ciega, y que da comienzo a sus confidencias denostando el «mundo degradado» que le inspira «el desprecio más profundo» por ser «jardín de flores lucientes / cuyo perfume envenena, / y urna de alabastro llena / de víboras y serpientes». Acto seguido va mostrando una a una sus muchas joyas hasta llegar al humilde dedal de plata «que esclarece mi conciencia / y mi hermosa adolescencia / ante mis ojos retrata», porque le recuerda a su «tierno amor», el joven que se lo regaló cuando ella era honrada y costurera, y que se dio la muerte cuando emputeció. Completa este almibarado melodrama un canto a Sevilla con su olor a azahar y a jazmín, sus «pintorescos jardines», su Giralda y su Guadalquivir, sus corridas de toros y sus serenatas con música de guitarra «ante una reja moruna».

El Adelardo de *La canción de las estrellas* (desde ahora CE) también asume la condena de la ciudad viciosa en la que se pierden la esperanza y la inocencia juveniles, asunto también de la larga epístola «Desde el campo» (VI), donde, como contrapartida, Reina elogia la vida rural y afirma la creencia en Dios. Se trata de un poema que recuerda muchísimo, tanto por su contenido como por su lenguaje, la poesía de Meléndez Valdés y Jovellanos.

La condena de la depravación urbana se asocia así en Reina al menosprecio de corte y alabanza de aldea, en tonos totalmente tradicionales. El tópico se manifiesta en varios poemas de *La vida inquieta*: «El campanario de mi aldea», «Desde la Corte» y «La fiesta del Corpus». El segundo de esos poemas, tras el elogio de Puente Genil, define Madrid como una selva poblada de fieras, «bella y culpada», «lúbrica diosa / en el oscuro légamo caída», en la que el autor no ha hecho más que ensartar decepciones morales al presenciar el entusiasmo popular por las corridas de toros, la

mezquindad y retórica de los debates del Congreso, la desvergüenza del teatro de variedades y la deshonestidad de los bailes públicos:

> Cien bellezas pasaban con los hombros
> y la espalda desnudos, la sonrisa
> de la pasión en la entreabierta boca,
> y a las torpes miradas ofrecido
> el seno de azucenas mal velado.
> Todas eran casadas, ¡mas ninguna
> bailaba con su esposo! El adulterio
> triunfador y satánico reía...

En el tercero, «La fiesta del Corpus», Reina plantea el contraste entre la festividad religiosa en la aldea y en Madrid: sinceridad, sencillez y verdad frente a rito social falto de fe en un ambiente de hedonismo. Recuérdese el soneto «A Horacio» (VI), en el que agradece al poeta latino haberle enseñado a amar «el verde campo» y ser «feliz en mi existencia oscura / entre pájaros, árboles y flores».

2. El tipo de mujer cantado por Reina, sin referencias al modelo prerrafaelista o al decadentista –aunque se menciona a Ofelia en «Desde el campo» (VI), «El ensueño de Shakespeare» de *El jardín de los poetas* (desde aquí JP) y *Robles de la selva sagrada*; y la pantera de «piel sedosa y brillante» puede verse como símbolo de la mujer destructora en «La eterna mascarada» de VI)– corresponde al tópico petrarquista y neoclásico tradicional, o al becqueriano de la ideal mujer imposible. En cuanto a lo segundo, la «diosa / de ojos de luz y refulgentes alas / que augusta mora en la mansión del cielo», de «A una hermosa» (VI); «el fantasma desolado / de mis muertos, idílicos amores» de «En la floresta» (VI); «la blanca musa de ala refulgente / y túnica flotante y vaporosa» de «La visión amada» (VI); «Última noche de Edgardo Poe» (VI) o «En la tienda» (en la recopilación de Eduardo de Ory, desde aquí EO). La mujer bella pero sin alma, en «A una mujer» (CA).

En cuanto a lo primero, Lesbia, Beatriz, Laura, bacantes y náyades en «Desde el campo» (VI); Blanca en CE: «su cuerpo virginal, gallardo, ostenta / la airosa curva y el contorno puro / de

ánfora griega»; la mujer vista en el baile en el segundo canto del mismo libro: «beldad de ojos serenos / como el terso cristal de mansa fuente, / de rostro fresco y puro como un lirio / y de figura tan gentil y airosa / que Grecia hubiera honrado su hermosura / en magnífico altar»; «Una blanca beldad fascinadora / de rubia trenza y seno floreciente», «esparcido el raudal de su cabello / por la mórbida espalda y níveo cuello», en «El poema de las lágrimas» (PP); «el ebúrneo seno de una esclava / de sedosos magníficos cabellos / a la jónica usanza recogidos», en «El crimen de Héctor» (PP); «cuerpo de nieve, labios de rubíes / y formas cinceladas» en «A un amigo» (VI).

3. Las nociones morales de Reina entran en el ámbito de la exaltación del matrimonio y la familia, sin que aparezcan indicios de Decadentismo o de exaltación y asunción positiva del erotismo libre. Así el elogio de encantos y virtudes en «En el álbum de mi esposa» (CA); la evocación de la «adorada beldad de trece abriles» en «Desde el campo» (VI), de los «muertos, idílicos amores» en «En la floresta» (VI), del «seno de una virgen» en «A un amigo· (VI). Y téngase presente que *Rayo de Sol* es una leyenda romántica en verso que plantea la oposición moralizante entre la reina de Suecia (la mujer mundana, malvada e invasoramente erótica, «voluble» y de «alma impudente» –impúdica–, «la coronada prostituta»), y la cándida Elvira («virgen de azules ojos seductores / y tierna alma sencilla») cuyo apodo titula el libro.

El motivo de la bacanal y la figura de la meretriz, además de ser herencia romántica –probablemente a través de Espronceda– encajan en un planteamiento de censura moral desde óptica conservadora: «impúdicas hermosas» e «infamadas meretrices» en «Byron en la bacanal» (VI) y comienzo del canto segundo de *La canción de las estrellas*, y más allá, en ese mismo lugar, esta imprecación a Dios:

> ¿Por qué no marcas con tu rayo el rostro
> del vicio y la maldad? ¿Por qué permites
> que se confunda la mujer manchada
> con la inocente joven, de alma pura
> cual mañana de mayo? Injusto cielo...

«La reina de la orgía» (VI) es un perfecto ejemplo del planteamiento conservador y del espíritu de pasodoble, hecho de tópicos melodramáticos y grotescos y expresado en lenguaje hilarante, de Reina: cuando «la juventud romántica celebra delirante / deslumbradora orgía bajo un dosel de flores», aparece «un fuerte y rudo obrero, de lúgubre mirada» que se dirige hacia la «arrogante diosa» que preside la farra. Veamos qué ocurre:

> «¡Perdón, esposo!», exclama la cortesana hermosa;
> mas el obrero rudo la mira despiadado,
> y en su desnudo seno de nácar y de rosa
> clava un puñal y grita: «¡Mi honor está vengado»

La reprobación de la prostitución, uno de los temas predilectos y obsesivos de Reina, viene ya en *Cromos y acuarelas*: véase «La vi dos veces», «La cortesana» y, sobre todo, «El mayor crimen», truculenta historia de la niña mendiga vendida como prostituta por su madre cuando alcanza la edad de merecer. Recuérdese el motivo de la prostituta arrepentida en *El dedal de plata*, comentado más arriba. Y téngase en cuenta el desprecio de la mujer que ha dejado de ser «la virgen divina soñada por el amor» y se ha convertido en «brillante perla en el cieno» y «marchita rosa» en «Un ángel caído» (AA), poema que no se refiere expresa ni inequívocamente a la prostitución.

4. En la estela de los temas patrióticos y del Realismo y el Costumbrismo cabe la exaltación de la patria chica, en nuestro caso el andalucismo, algo muy frecuente en la época y el ámbito geográfico en que Reina vivió. No está en modo alguno ausente de su obra: *Andantes y alegros* («La andaluza»), *Cromos y acuarelas* («Acuarela»); *La canción de las estrellas* («¡Oh regio, oh regio sol de Andalucía, / besa mi frente, y con tus rayos de oro / corona mi laúd! ¡Oh, frescas rosas / de los jardines béticos, perfumes / y colores prestad a mi poesía!»), *La vida inquieta* («las béticas alegres serenatas», en «A un poeta»; «un canto melancólico de amores / al pie de la feliz reja moruna», en «Al autor de *La musa abandonada*), *Robles de la selva sagrada* («La musa de mi tierra»); «Las noches de Andalucía» y «Feria de Sevilla» (EO). Los más abominables tópicos del andalucismo se amontonan también, como hemos visto, en *El dedal de plata*.

En los cuatro registros mencionados hasta ahora, nada permite calificar la obra de Reina de modernista.

5. En el dilema entre la prolongación de la tradición nacional, o la voluntad de entronque con culturas y literaturas extranjeras, Reina opta en términos generales por lo primero, con alguna excepción. Es en él visible la huella de Arolas, Espronceda, Bécquer, Zorrilla, Núñez de Arce y Campoamor. Se evoca a Espronceda, Zorrilla y Núñez de Arce en «Astros» (CA); asimismo a Garcilaso en *La vida inquieta* («A un poeta») y *El jardín de los poetas*; a Jorge Manrique, Lope de Vega, Calderón y Espronceda en este mismo libro; a Cervantes y Larra en *Robles de la selva sagrada*; a Ribera en *Rayo de Sol*; a Fortuny en *Cromos y acuarelas*.

Alguna vez se ha ponderado, como un indicio altamente relevante de la novedad anticipadora de Reina, el poema dedicado a Góngora en *El jardín de los poetas*. Siendo el libro de 1899, estaba entonces plenamente vigente la valoración negativa y despectiva de toda la obra no popularista y ligera de Góngora. Ese antigongorismo había llegado a convertirse en un lugar común indiscutible, enunciado por personas de la talla y la influencia de Juan Valera, el marqués de Valmar o Menéndez Pelayo. Distinta era la actitud de Verlaine, que citó un verso de la *Soledad primera* en el soneto «Lassitude», de *Poèmes saturniens* (1866), y que debió de considerar a Góngora, mutatis mutandis y sin conocerlo, un «poeta maldito», no en razón de su heterodoxia moral (como Rimbaud) sino de su dificultad y erudición (como Mallarmé o Villiers de l'Isle). Rubén, por su parte, citó a Góngora en *Prosas profanas* y en *Cantos de vida y esperanza*. No puede probarse que Reina conociera a Verlaine, y las obras de Rubén no pudieron influirle. Acaso la curiosidad hacia Góngora se la produjera, por carambola, el pensamiento de Valera, en su rechazo tanto de Góngora como de Salvador Rueda. Acaso fuera la reivindicación realizada por «Clarín» en *Ensayos y revistas* (1892) y la primera serie de *Palique* (1893). En la primera de esas obras se trata tan sólo, en págs. 307-324, de la «Revista literaria» previamente publicada en *Los lunes de El Imparcial* y dedicada al vol. II de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Marcelino Menéndez Pelayo, donde Clarín recalca que «desde Berceo a Góngora, ¡qué grande y rápido progreso» (319). La segunda incluye en 109

una crítica de *Los trofeos* de José Mª de Heredia. Tras unas consideraciones sobre el culto parnasiano a la belleza del lenguaje («como el mármol, el marfil, el ébano, la plata y el oro, y hasta el diamante, en que iba a trabajar como escultor, como sacerdote del cincel»), Clarín lo compara con la tradición barroca española, y es ahora mucho más explícito (114, 115, 120):

> Qué mucho que los críticos franceses no conozcan a nuestros Arguijos, Jáureguis, Argensolas y Góngoras, si críticos españoles que se tienen por muy modernistas [...] condenan en montón toda esa poesía [...] En cierto modo, lo que hoy hacen o hacían poco ha esos artistas, o mejor quizás, artífices del metro y de la rima, lo hicieron dos o tres siglos antes otros poetas no menos enamorados de la forma, no menos desdeñosos del vulgar decir [...] Dígase si no se puede ver los sonetos de Heredia emparentados, como lo están con la poesía parnasiana francesa, con los antiguos sonetos de nuestro glorioso Parnaso [...] como los escribieron los Argensolas, Jáuregui, Arguijo, Góngora y otros muchos [...] En el mayor que todos e ilustre Góngora podríamos buscar multitud de ejemplos que nos hablaran de estas semejanzas y analogías [entre el Barroco español y el Parnaso francés].

Sin embargo, Núñez de Arce, tan respetado e imitado por Reina, desacreditó el Parnaso y el Simbolismo como nuevo gongorismo en su *Discurso sobre la poesía* del Ateneo de Madrid, 1887; y no fue el único que identificara Modernismo y Gongorismo con intención reprobatoria: recordemos el conocido soneto de Emilio Ferrari.

Pero todo lo dicho carece de importancia en cuanto leemos el poema de Reina. Nada hay en él que signifique percepción de la diferencia y la singularidad de Góngora, ni reivindicación de lo único que tendría interés y significado: los sonetos, el *Polifemo* y las *Soledades*. Nada de todo esto estuvo presente en la mente de Reina, y si el poema es verdaderamente sorprendente es por la ignorancia y la superficialidad que demuestra. Reina presenta a Góngora como un anciano amargado por la indiferencia de sus contemporáneos, lo cual resultaría, aunque insuficiente, aceptable

de no ser por la imagen que da antes de él. Llamarlo «el insigne vate / de los campos y del sol», imaginarlo «joven al viento / dando su argentina voz / bajo las verdes palmeras / y los naranjos en flor», y comparar su poesía con «morisca pandereta», parece todo más propio de un cantaor flamenco que del poeta más hermético y erudito de toda la literatura española.

En cuanto a las referencias extranjeras, además de Dante, Petrarca, Shakespeare, Milton y Goethe, tenemos un conjunto de poetas románticos que unir a los españoles (Byron, Heine, Hugo, Lamartine, Leopardi, Musset, Pushkin, Shelley, Uhland). También pintores como Tiziano, Rembrandt, Veronés y Teniers.

Aparte deben ser considerados, aconseja la crítica, Charles Baudelaire, Théophile Gautier y Edgard Poe. En la obra poética de Reina los tres son tenidos por eslabones de la tradición romántica: véase «A un poeta» (VI; «el siniestro / Baudelaire con su tétrica mirada»), «Al autor de *Flores del mal*» (RSS), y «Última noche de Edgardo Poe» (VI; «el vate bohemio», «el pobre noctámbulo»). A esa misma tradición pertenece «Don Juan en los infiernos» (VI), inspirado en el poema del mismo título de *Las flores del mal*. Curioso es el recuerdo de la novela *Spirite* de Gautier en «El mayor crimen» (CA).

En este punto debemos examinar el significado que pueda tener la revista *La Diana*, que Reina publicó en 48 números entre el 1 de febrero de 1882 y el 22 de enero de 1884. Predominan en ella los nombres de escritores que representan la continuidad, y no la novedad: Castelar, «Clarín», Narciso Díaz de Escobar, Echegaray, Emilio Ferrari, Núñez de Arce, Ortega Munilla, Manuel del Palacio, Pereda, Tamayo y Baus. El número 5 del segundo año (1 de abril de 1883) es un homenaje a Galdós, con las firmas de «Clarín» y Manuel de la Revilla. En sus páginas están presentes numerosos románticos (Espronceda, Ferrán, Heine, Hugo, Uhland). Salvador Rueda publica en varios números del primer año.

En cuanto a Baudelaire, en los números 6 a 8 de ese primer año se publica el cuento «La Fanfarlo», una historia emparentable con el Decadentismo por la clase de relación amorosa que plantea. En los números 14 y 16 aparecen «El extranjero», «El confiteor del artista», «El pastel», «El mal vidriero», «La invitación al viaje» y

«Retratos de queridas», seis textos pertenecientes a la colección de prosas *Le spleen de Paris*, no debiendo el penúltimo de ellos ser confundido con el poema del mismo título incluido en *Les fleurs du mal*.

A Gautier le dedica Reina un soneto en el número 9 del primer año, «La musa de Teófilo Gautier» (incorporado luego a RSS), uno de esos ejemplos de tópica descripción de los encantos femeninos a que me referí antes. Y entre los números 11 y 13 del segundo año aparece un diálogo dramático o pastiche de misterio medieval de Gautier, «Una lágrima del diablo».

A Poe pertenecen diversos textos en prosa en los números 9 a 11 y 13 del primer año: «Los anteojos» y «Eleonora»; y en los números 1 y 6 del segundo, «El cadáver acusador» y «El retrato ovalado».

Nada encuentro en *La Diana* que permita definirla como una revista renovadora, ni relacionarla con el Modernismo. En cuanto a los textos de Baudelaire, Gautier y Poe, y con la leve excepción que supone la ambigua relación de «La Fanfarlo» con el Decadentismo, son irrelevantes, teniendo en cuenta lo que la obra de sus autores ofrecía a una mirada que, yendo más allá de lo curioso, lo misterioso, lo sorprendente y lo romántico, hubiera sintonizado con la novedad modernista.

6. Algo que define de modo determinante la imaginación de un poeta en la época de que hablamos es su voluntad de superar el espacio y el tiempo que le fueron contemporáneos. La de Reina tuvo, en efecto, sus incursiones, si bien sumamente limitadas, por los territorios de lo exótico. En el ámbito de la Antigüedad clásica se sitúa «El crimen de Héctor» (PP), un intento de trasladar al reinado de Nerón el tema ya citado de la corrupción de la ciudad contemporánea, concretada esta vez en la figura del poeta asesinado por el tirano ahíto de poder y riqueza. En *El jardín de los poetas* aparece un puñado de clásicos de la Antigüedad grecolatina (Anacreonte, Catulo, Esquilo, Homero, Ovidio, Virgilio).

Pero los derroteros del orientalismo y el medievalismo fueron los preferidos por Reina: «Sueños», «La favorita» y «El pañuelo» (AA), «Canción árabe», «Baile de máscaras» (CA); los poemas dedicados a Kalidasa (India, siglo V), Firdusi y Hafiz (Persia, siglos X y XIV) en JP; «El rey Arturo» (RSS); «Los ruiseñores»,

«Las cascadas» y «El palacio árabe» (EO). En «La diosa de la Alhambra» (VI) el exotismo moruno se une al elogio de Zorrilla. En ello, sin connotaciones prerrafaelistas o wagnerianas, quedó limitado a la herencia romántica y al llamado «género trobador»: no se olvide que la palabra más repetida por Reina es «bandolín».

Ni lo uno ni lo otro corresponden a actitudes específica y propiamente modernistas en el tratamiento de la pulsión hacia lo exótico.

7. Vimos más arriba la relevancia del componente simbolista en la psicología poética del Modernismo, con su cerco de lo inefable en territorios mentales nebulosos e indefinidos, su búsqueda de las correspondencias sensoriales y de las resonancias semánticas más allá de lo denotativo. No hay en la obra de Reina un solo poema que exponga en el ámbito teórico, o ponga directamente en práctica, algo que podamos asociar a la escritura simbolista. Muy al contrario, parece haber sido una de sus principales reglas el adoptar un tipo de discurso en el que, desde una decidida voluntad de comunicación inmediata y no problemática, nada escapara a lo comprensible desde la razón y la psicología convencional, y también el no dejar sin desarrollo expreso y prolijo nada que pudiera, en otro caso, haberse confiado a la sugerencia del texto y a la intuición del lector. Veamos un caso extremo, pero representativo, de puerilidad expositiva y explicativa en «El lago y la ondina» (RSS), poema que, después de habernos hablado de un lago en el que mora «rubia ondina de formas esplendentes / que alza en la noche cánticos ardientes / con que al viajero encanta y enamora», nos aclara que lago y ondina son «de mi existencia alegoría» puesto que:

> El lago siempre azul, de ondas en calma
> y márgenes alegres es mi alma,
> y la rubia deidad es la poesía.

En el mismo sentido, «La ola negra» (VI), que malgasta su convincente imagen inicial al aclararnos en seguida que se trata de una alegoría del escepticismo y la falta de convicciones ideológicas y morales que aflige a la época; y «La fuente rota» y «Pensamiento» (EO). El primero desperdicia la acertada imagen que le da título (una antigua fuente de mármol que sigue manando a pesar de

haber sido bárbaramente destrozada) al aclararnos que «es símbolo y perfecta alegoría» del corazón del poeta; el segundo, cuando, tras contarnos que «del lago azul y sonoro / bajo las ondas de plata / la tradición nos refiere / que una náyade descansa», nos aclara que «el lago azul es mi alma / y la virgen poesía / es la náyade sagrada».

Y si Reina utiliza algún elemento del imaginario modernista, como el cisne, no parece hacerlo con intención simbólica, sino como componente decorativo de un ambiente de exquisitez y refinamiento (el palacio de comienzos del primer canto de *Rayo de Sol*, con su estanque por el que «bogan dos cisnes arrogantes / de nacarada pluma / y cuello guarnecido de brillantes»; los cisnes de «Romance del Cid» de RSS, o los cisnes y pavos reales de «La diosa de la Alhambra» de VI), o como referente de una comparación: «el seno mórbido más blanco que el plumaje / del cisne» («La reina de la orgía», VI); «Como el cisne / que al cruzar por el lago cristalino / deja sobre la linfa transparente / una pluma de plata, el sonrosado / idilio de la huerta su destello / dejó en el alma del liviano mozo» (CE); «una veste más nívea que las alas / de los cándidos cisnes» («La ceguedad de las turbas», PP). Sin embargo, en «Desde el campo» (VI) se habla del «azul resplandeciente lago / de la felicidad»; pero en «Byron en la bacanal» la góndola es azul sin que ese color tenga un especial significado, y además en «Byron en Venecia» esa misma góndola es dorada. Ambos poemas se encuentran en *La vida inquieta*.

8. La versificación de Reina es convencional y está alejada de cualquier propósito experimental o innovador. Usó casi siempre el endecasílabo, con acentuación tradicional, lo mismo que el ocasional alejandrino. No los versos de 9, 13 o más de 14 sílabas. Poco hay en su obra que nos llame la atención en este orden de cosas, como el hexasílabo de «La joven de los ojos negros» (AA), el decasílabo de «A F***» (AA), «El entierro de Ofelia» y «El genio de Zorrilla» (RSS), «Canción» y «Las canciones de la vida» (EO), los hexasílabos y decasílabos de «Última noche de Edgardo Poe» (VI) o «Catulo» (JP), el endecasílabo blanco –sin rima– de *La canción de las estrellas*, de «Desde la Corte» (VI) de varios poemas de *El jardín de los poetas* («Juventud de Homero», «El ensueño de Shakespeare», «Milton y Débora») y de *Robles de la*

selva sagrada («La juventud de don Juan», «Núñez de Arce»), el dodecasílabo de la quinta parte de «La mano de sangre» (AA).

9. Las reflexiones metapoéticas de Reina que puedan considerarse manifiestos literarios no me parecen concluyentes. «Introducción. Soy poeta» (CA) considera al poeta como conciencia de la humanidad, en tono de exaltación y entusiasmo. «A mi musa» (VI) es un ejercicio de autoconsuelo contra la envidia y la maldad. «A un poeta» (VI) recomienda como asuntos el amor, el placer, el andalucismo, el orientalismo, las mujeres hermosas y los objetos lujosos y exquisitos, y lamenta estar sumido en una desesperación descrita al modo romántico. La poesía se define, en el poema de ese título (VI), como compendio de cuanto ofrece la existencia y contiene el corazón humano. El grito de «Ideal y belleza» que corean los paladines de «La legión sagrada» (VI) me parece totalmente insuficiente y ambiguo.

La «Lección de poética» que incluye *Rayo de Sol* en su miscelánea final no es más que una definición de idilio, anacreóntica, égloga, elegía, madrigal y epopeya. En el mismo lugar, «El panal de miel» cuenta que, a una hermosa que le pidió un madrigal, le ofreció el poeta un panal diciéndole: «la cera / es la forma; la miel, la poesía»; por su parte, «El genio y la musa» describe en versos almibarados el encuentro y los «idílicos amores», «en tálamo de flores», de los dos personajes alegóricos del título.

10. ¿Hasta qué punto asumió Reina el enriquecimiento del lenguaje como un valor supremo y autosuficiente, más allá de su función como vehículo de comunicación? Parece evidente que buscaba la eufonía y la musicalidad, que intentaba exhibir una adjetivación abundante, y que pretendía que su lenguaje estuviera dotado de la mayor sensorialidad posible. «La música» (CA) y «A un poeta» (VI) son buena prueba de esas intenciones, logradas en numerosas ocasiones, si bien no en una dirección que supusiera novedad considerable o ruptura con la tradición decimonónica. Tengamos en cuenta que «Clarín» elogió *La vida inquieta* en *La Ilustración Ibérica* de 1895 –equivocando el título en *La musa inquieta*–, como «volumen pulquérrimo en cuerpo y en alma, en que se siguen las buenas tradiciones de la musa española sin llenarla de cascabeles pies y manos para que produzca gran estrépito», a diferencia, en su opinión, de otros contemporáneos más

dados al decorativismo y la retórica a quienes no nombra, pero que han de ser los modernistas más inequívocos.

No se olviden en este terreno las torpezas y los ripios en los que cayó el poeta: «la persiana de los juncos» (CE); la tópica adjetivación de «Byron en la bacanal» (VI; «pintoresca góndola», «magnífico teatro de loca bacanal», «fiestas licenciosas», «deslumbrante fiesta», «gallardo joven», «cabeza gentil»); «eróticas canciones» y «ósculos ardientes» («La reina de la orgía», VI); «lúgubre acento» («Última noche de Edgardo Poe», VI); «correctas esculturas» («Baile de máscaras», CA); la rima de «la helada bruma» y «la tristeza que mi frente abruma» («A una hermosa», VI); la de «pervertido» y «empedernido» («La eterna mascarada», VI). O estos hilarantes versos de *El dedal de plata*:

La perla montada en hierro
del gran duque Federico.
¡Cuánto este apreciable chico
se aburrirá en su destierro!

11. Finalmente, debemos preguntarnos cuál era según Reina la misión y el papel del poeta en la sociedad contemporánea. Considerarlo un ser excelso e incomprendido es algo que el Modernismo hereda del Romanticismo a través del Decadentismo.

En Reina es muy frecuente la manifestación de una desesperación radical que se explica por el triunfo del vicio, el escepticismo y el naufragio de virtudes e ideales que impone el mundo. Así ocurre en «La eterna mascarada», «A Antonio Aguilar y Cano», «Al autor de *La musa abandonada*», «La ola negra» (VI). Otras veces no se menciona ninguna causa concreta de ese estado de ánimo: «Las almas tristes» (VI), por ejemplo.

Conviene señalar que rara vez atribuye Reina dicho sentimiento a los obstáculos o la falta de respuesta que la sociedad impone al poeta; con todo, así ocurre en «El bajel del arte», dedicado a la gloria póstuma del genio ignorado, y «El crimen de Héctor» (PP), en este último caso bajo el disfraz que supone personificar la hostilidad social en la figura de Nerón. «La estatua» (VI) canta la superioridad impasible del genio, indiferente a ataques y halagos; «Infame carnaval» (RSS), la incomprensión y el odio de la muchedumbre hacia el genio.

En ambos grupos de poemas, no veo que Reina, al asumir este ambiguo motivo, demuestre haber ido más allá de la tradición romántica.

Como **conclusión**, a mi modo de ver apartan a Reina del Modernismo su poesía cívica, patriótica y censoria en términos morales; su costumbrismo y su andalucismo; su concepto físico y moral de la mujer; su catálogo de escritores y pintores predilectos; su técnica básicamente convencional del verso; la ausencia de componente simbolista en su escritura. Y no son suficientes ni concluyentes sus referencias a escritores no españoles o a Góngora, su exotismo limitado y su voluntad de preciosismo y musicalidad verbal, lastrados tantas veces por expresiones lexicalizadas y versos ripiosos. Reina fue, en mi opinión, un romántico rezagado, sin que ello signifique desvalorizarlo: acertó en algunos poemas que destacan notablemente sobre el registro medio de su época, en un contexto sumamente adverso en el que la legitimidad literaria no se agota en haber contribuido a alumbrar el Modernismo. Me refiero a «El sueño de una noche de verano» y «A *** », de *La vida inquieta*; «El poema de las lágrimas», de *Poemas paganos*; y dos de los recogidos por Eduardo de Oy, «La estatua rota» y «En la tienda».

Obras citadas

Francisco AGUILAR PIÑAL. *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

Leopoldo ALAS, «Clarín». *Ensayos y revistas (1888-1892)*, Madrid, Manuel Fernández Lasanta, 1892.

–. *Palique* [Primera serie], Madrid, Victoriano Suárez, 1893.

–. «Lecturas. *La Musa Inquieta* [sic]. Poesías de Manuel Reina», *La Ilustración Ibérica* XIII.632 (9 II 1895), 84-85.

Guillermo CARNERO. «Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo», *Anales de Literatura Española* 4 (1985), 67-96; G.Carnero (ed.) 1987, 277-306; G. Carnero. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, 30-63.

–. (ed.). *Actas del Congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación, 1987.

Luis CERNUDA. *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.

José Mª de COSSÍO. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, II, Madrid, Espasa-Calpe. 1960.

Cyrus C. de COSTER. *Bibliografía crítica de Juan Valera*, Madrid, CSIC, 1970, Cuaderno bibliográfico nº 25.

Joaquín CRIADO COSTA. «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 49.100 (1979a), 99-121.

–. «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina», *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*, I, Córdoba, Caja de Ahorros, 1979b, 493-499.

–. «Poemas de sus coetáneos en loor de Manuel Reina», *Actas II Congreso de Academias de Andalucía*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1982, 73-98.

Rubén DARÍO. «Manuel Reina», *Obras completas*, V, Madrid, Aguado, 1953, 215-221.

–. «Los poetas», *España contemporánea*, Obras completas XXI, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, s.a., 229-239.

–. *La Diana. Revista quincenal de política, literatura, ciencias y artes*, Madrid, Establecimiento Tipográfico calle Real, 1 & Establecimiento Tipo-litográfico E. Meseguer, Fuencarral 137, 1 II 1882 a 22 I 1884, 48 números.

Guillermo DÍAZ-PLAJA. *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979. 1ª ed. 1951.

–. *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*, Madrid, Real Academia Española, 1967.

Enrique DÍEZ-CANEDO. «Los comienzos del Modernismo en España», *España* IX.379 (21 VII 1923), 3-5; facs. *España. Semanario de la vida nacional. 1923-1924*, año IX-X, núms. 351-415, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1982, 413-415; *Obra crítica*, ed. Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Fundación BSCH, 2004, 165-173.

Antonio GALLEGO MORELL. «Manuel Reina en la espiral del Modernismo» y «La poesía modernista de Manuel Reina», G.Carnero (ed.) 1987, 373-389.

–. «La poesía modernista de Manuel Reina», VV.AA. *Homenaje a José Mª Martínez Cachero*, II, Oviedo, Universidad, 2000, 591-604.

Karl H. GAUGGEL. *El cisne modernista. Sus orígenes y supervivencia*, Berna etc., Lang, 1997.

Glyn HAMBROOK. «Manuel Reina, agent of difusion of Baudelaire in Spain», Derek Harris (ed.). *Changing times in Hispanic Culture*, Aberdeen, Universidad, 1996, 156-168.

Juan R. JIMÉNEZ. «Elejía accidental por don Manuel Reina», *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, 35-38.

Antonio MACHADO. *Antología de su prosa*, ed. Aurora de Albornoz, II, Madrid, Edicusa, 1976, 106-107, 115, 119, 124.

Manuel MACHADO. «Los poetas de hoy», *La guerra literaria*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913; *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pretextos, 2000, 433-455.

Katharina NIEMEYER. *La poesía del Premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992.

José ORTEGA Y GASSET. «El poeta del misterio», *El Imparcial* 14 III 1904; *Obras completas*, I, Madrid, Revista de Occidente, 1961, 28-32.

Eduardo de ORY. *Manuel Reina. Estudio biográfico, seguido de numerosas poesías de este autor no coleccionadas en sus libros*, Cádiz, Editorial España y America, s.a. [1916]

Manuel REINA. *Andantes y alegros. Versos de ______*, Madrid, Imprenta A. Flórez y Cía., 1877

Cromos y acuarelas (Cantos de nuestra época), Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878.

–. *El dedal de plata. Monólogo en verso estrenado por la señorita Calderón en el Teatro Español la noche del 25 de mayo de 1883*, Madrid, Establecimiento Tipo-litográfico Real 1, duplicado, 1883.

–. *La vida inquieta. Poesías*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1894.

–. *Poemas paganos*, Madrid, Tipografía Hijos M.G. Hernández, 1896.

–. *El jardín de los poetas*, Madrid, Imprenta Hijos M.G. Hernández, 1899.

–. *Robles de la selva sagrada. Poesías póstumas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1906.

–. *La vida inquieta* (selección), ed. Richard Cardwell, Exeter, Universidad, 1978.

–. *La canción de las estrellas. Rayo de Sol y otros poemas*, ed. facs. Santiago Reina, Córdoba, Diputación, 1987. Contiene asimismo *Desde el campo. Epístola*, y *Poemas paganos*.

Santiago REINA LÓPEZ. *Manuel Reina: catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba, Diputación. Cajasur et al., s.a.

Juan VALERA, «Poesías de José Amador de los Ríos», «El regionalismo literario en Andalucía»(II), «Sobre la juventud intelectual» y «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX» (XI), *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1961, 547-554, 1.043-1.047, 1161-1.164, 1.242-1.249



Nueva York en la poesía española contemporánea

Julio Neira

Nueva York tiene un papel de singular importancia en la poesía española contemporánea. Lo demuestra la serie de excelentes libros, series y poemas que han tenido a la ciudad como tema o escenario a lo largo de los últimos cien años. Algunos de los libros más influyentes o exitosos del siglo, obra de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o José Hierro, se centran en la intensa experiencia vital de la ciudad. Se trata de un prestigio poético vinculado sin duda al peso histórico de la metrópolis que sintetiza la influencia de la cultura y la política estadounidenses en el mundo contemporáneo, y en España de modo específico. En las páginas que siguen veremos, en revisión por fuerza panorámica, que esta importancia se mantiene e incluso se intensifica en las promociones de poetas más recientes en estos inicios del siglo XXI. Fenómeno producido, en mi opinión, de una parte por el efecto multiplicador de su propio peso poético previo; y de otra porque las circunstancias sociopolíticas actuales lo determinan, sobre todo desde que la caída del muro de Berlín en 1989 y la consecuente desaparición de la Unión Soviética transformaron un mundo bipolar en equilibrio incierto pero estable en una realidad dominada por una sola potencia, el sistema capitalista, cuyo eje es la ciudad de Nueva York. En el último decenio sobre todo, es raro el poeta que no ha dedicado un texto a su propia visión, real o literaria, de Nueva York, convertida en meta obligada del peregrinaje artístico e intelectual, cuando no comercial, de toda una generación.

Su fuerza gravitacional como *topos* se hizo manifiesta desde el episodio que muchos consideran iniciático para nuestra poesía contemporánea: el viaje que hizo Juan Ramón Jiménez para casarse allí con Zenobia Camprubí y su estancia en la ciudad en el primer semestre de 1916, del que *Diario de un poeta reciencasado* (1917) da fiel cuenta biográfica y poética. El papel decisivo que ese libro alcanzó como umbral de una nueva etapa en la producción del moguereño, quien sería enseguida reconocido por los poetas jóvenes como referente estético indiscutible, le confería a su vez una relevancia de gran magnitud en el discurso de la formación de una nueva poesía española, de la que de un modo otro hasta la actualidad todas las promociones poéticas españolas posteriores se han sentido legítimas herederas. No es exagerado afirmar que la juventud actual en su gran mayoría sigue transitando caminos poéticos que nacen de la obra de Juan Ramón y de la de sus primeros discípulos, los jóvenes del 27.

Que fuera Juan Ramón quien incorporase Nueva York al imaginario de la poesía española contemporánea tiene, pues, importancia por su magisterio estratégico, aunque no dejara de ser azaroso. En realidad, y biografías aparte, de un modo u otro los poetas españoles hubieran llegado líricamente a Nueva York, pues se convirtió en la metáfora imprescindible de la realidad del hombre en el siglo XX. Como señaló Dionisio Cañas en un pionero trabajo sobre el tema[1], Nueva York alcanza la dualidad contradictoria del estadio a que la sociedad occidental ha llegado. Por un lado se presenta como símbolo de la libertad y por otro como símbolo del capitalismo más cruel y degradante para el ser humano y máximo ejemplo de la explotación de los débiles. Mito bifronte que aúna la sincera fascinación por la metrópolis con una suma de imágenes apocalípticas que traducen la alienación de la Humanidad y la radical soledad de la persona en un universo cuya máxima prioridad es el desarrollo tecnológico y la obtención del máximo beneficio económico. De modo que, junto al bullicio y la hiperestesia del náufrago en el caos de la urbe, el cementerio será uno de los *topoi* repetidos en la poesía neoyorki-

---

[1] Dionisio Cañas: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

na de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, según ha destacado Brian Morris[2].

Juan Ramón llegó a Nueva York el 12 de febrero de 1916, y no volvería a España hasta el mes de junio. La mayor parte del *Diario...* se escribió en Manhattan, núcleo al que está dedicada la sección central. Escritura directa, sobre el terreno y con una voluntad muy novedosa en la poesía española de consignar de modo verídico y fidedigno sus experiencias en un ambiente muy diferente a los por él conocidos. Para una personalidad tan hipersensible lo fundamental era su impresión de la ciudad, más que esta misma. Es evidente la mirada distanciada respecto a Nueva York. Más preocupado por sí mismo, por sus sensaciones y sus reflexiones sobre la vida y la muerte que por la realidad circundante, sin embargo no dejaría de reflejar en sus textos un mundo nuevo, en la que se reconoce el amanecer de un tiempo diferente en la civilización occidental. También el libro resultaría muy novedoso. Con su mezcla de prosa y verso, el empleo del verso libre, y esa mirada distinta a la realidad, suponía la definitiva superación del modernismo y sus epígonos y el inicio de una época distinta y brillante en la poesía española. El poema «La luna» es a este respecto muy significativo. Hallamos en él la pujanza del mundo de la publicidad, nuevo lenguaje que por sí mismo alentaba una nueva era, y el desdoblamiento de la ciudad: la ciudad real y la ciudad publicitaria irreal. El ser humano ya no verá las estrellas en el cielo nocturno, pues se lo impedirá la contaminación lumínica de anuncios como los de Times Square. Signos de la contemporaneidad que Juan Ramón supo ver con nitidez:

> Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo que baila, verde todo, saludando con su sombrerito de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos [...] Y ... ¡La luna! ¿A ver? Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava,

[2] Cfr. C. Brian Morris: «*Satan's Offerings*: Cities in Modern Literature», *Renaissance and Modern Studies*, 1984, vol. 28, págs. 87-103.

baja, roja, ¿no la ves...? Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?[3].

La imagen que de la ciudad transmite el *Diario*... es ambivalente. Junto a la admiración inequívoca («¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!»[4]), encontramos la visión negativa que luego se verá muy potenciada en los poemas de García Lorca. Por ejemplo, la alteración de la Naturaleza, implícita en la imposibilidad de percibir sensorialmente una tormenta («No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso, espero un trueno que no oigo. Y quiero apartar con las manos el enorme ruido de taxis, de trenes, de tranvías, de máquinas de remache, y abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz, en cuyo cielo sienta yo sonar y pasar la tormenta»[5]); o la figura del negro de dignidad socavada por la sociedad urbana («Y un negro viejo, cojo de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta avenida arriba [...] El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo...»[6]), que prefigura ya la lorquiana «Oda al rey de Harlem».

También para casarse viajará a Nueva York José Moreno Villa once años después. En el otoño de 1926 el malagueño, casi cuarentón y soltero empedernido, se había enamorado como un adolescente de una norteamericana, joven, guapa y muy *moderna*, que estudiaba lengua y cultura española en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde él ejercía de tutor y profesor de Arte. «Quiso enseñarme inglés y todas las noches nos reuníamos en su casa para leer. De las lecturas pasamos a los dibujos y de éstos a las conversaciones íntimas y a los primeros besos. Yo vivía fuera de mí», confesará en sus memorias[7]. Pronto llegaron los planes de una boda rápida, que impidieron los padres de Florence, millona-

---

[3] Juan Ramón Jiménez: *Diario de un poeta reciencasado*, Ed. de A. Sánchez Barbudo, Madrid, Visor, 1994, pág. 155.
[4] «De Boston a New York», *Ibíd.*, pág. 129.
[5] «Tormenta», *Ibíd.*, pág. 150.
[6] «Alta noche», *Ibíd.*, pág. 160.
[7] José Moreno Villa: *Vida en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pág. 125.

rios judíos de Nueva York, haciéndoles viajar antes a Nueva York. Moreno Villa y Florence salieron de Madrid el 16 de febrero de 1927, el mismo día que él cumplía cuarenta años. Una vez allí, la labor de zapa familiar produciría su efecto. Pero no hay duda de la influencia que en el deterioro de sus relaciones tuvo el retorno de la joven a su propio ambiente y la sensación de extrañamiento de Moreno Villa en un medio tan ajeno. Además de su relato de los hechos en *Vida en claro*, los artículos escritos sobre el terreno o en el viaje de vuelta testimonian su conflictiva estancia neoyorkina[8]. En estos textos queda patente en toda su crudeza el choque que produjo a su sensibilidad de intelectual andaluz la sociedad americana. Destaca su desagrado por el disimulo de los sentimientos y un antirromanticismo *deportivo* que él mismo adoptaría como perspectiva emocional para escribir *Jacinta la pelirroja*, el libro de poemas y dibujos[9] con que intentará hacer catarsis de ese fracaso amoroso, y que él mismo concibe en el viaje de vuelta como el diario de un poeta «recién soltero» en irónica alusión al libro de Juan Ramón.

En *Jacinta la pelirroja* encontramos las claves del arte de la época: antirromanticismo, deportividad, los ritmos del jazz, la atracción por la cultura negra, la pintura moderna (Picasso y el cubismo), etc.; en *Pruebas de Nueva York*, su correlato en prosa, una crónica inteligente y perspicaz de la vida neoyorkina, de su mercantilismo, de su vertiginosidad. Al caracterizar a Nueva York como ciudad mercantilista («prototipo de la ciudad hebrea») y angustiada en un dinamismo incansable, espíritu al que él opone el *señorío* del desprecio a los dólares y el superior valor del concepto mediterráneo del disfrute de la vida, estaba respirando por la herida de su conflicto con la familia judía de su amada. Pero también ponía el dedo en la llaga de la progresiva deshumanización de la sociedad contemporánea que aportaba el sistema de vida neoyorquino. Esta visión de Nueva York publicada en artículos de primera plana en el periódico más prestigioso de Madrid,

---

[8] Publicados en *El Sol* entre el 19 de mayo y el 24 de julio de 1927, fueron reunidos en el libro *Pruebas de Nueva York*, Málaga, Imprenta Sur, 1927.

[9] José Moreno Villa: *Jacinta la pelirroja*, Málaga, 11 Suplemento de Litoral, 1929. Vid. ed. de Rafael Ballesteros y Julio Neira, Madrid, Castalia, 2000.

y luego comentada en las frecuentes tertulias de la época, sería si duda conocida por uno de los mejores amigos de Moreno Villa, Federico García Lorca, viajero a su vez a Nueva York dos años más tarde.

Críticos y biógrafos parecen ya de acuerdo en que la razón última del viaje del granadino fue la necesidad de huir de una situación que se le hacía más y más asfixiante en España, tanto en lo artístico como en lo emocional. La crisis estética nace del éxito facilón de *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928). La imagen de poeta costumbrista, defensor de los gitanos, que tanto le criticaron Salvador Dalí y Luis Buñuel[10], le horroriza. Por otra parte, la separación de su amante, el escultor Emilio Aladrén, le sume en una profunda crisis amorosa. De ambas querrá salir buscando un horizonte propicio, que él intuye en Nueva York, tal vez porque necesitaba más distancia que la de París (meta habitual hasta entonces para intelectuales y artistas) respecto al provinciano ambiente español y sus catástrofes emocionales. Aprovechó un viaje de su amigo y profesor Fernando de los Ríos para pasar un año fuera de España: casi nueves meses en Estados Unidos (Nueva York y Vermont), y tres más en Cuba. Llegaron el 26 de junio de 1929 y el poeta regresó a España en junio de 1930. Su pretensión inicial era aprender inglés en Columbia University, pero dejó pronto los estudios y se dedicó a disfrutar de Nueva York. La suya fue una estancia trascendente en su biografía. En esos meses se vio inmerso en un país de lengua diferente, conoció una sociedad plurirracial, en casi todo mucho más adelantada que la española: en costumbres, avances técnicos, desarrollo industrial, libertad religiosa; en la que era posible vivir su homosexualidad con menos presión social. En lo artístico, presenció las últimas novedades en música (jazz, blues), cine sonoro, teatro musical, etc. Leyó a poetas fundamentales como Walt Whitman y T. S. Eliot. En suma, el García Lorca que volvió a España en 1930 era una persona y un escritor muy diferente al que había partido. Su obra, a raíz de los textos surgidos del viaje, alcanzará una dimensión universal de la que antes carecía. Su teatro y su poesía

---

[10] Vid. Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.

posteriores fueron germinadas en la experiencia de Nueva York.

La ciudad que él conoció no era la misma que había recorrido Juan Ramón Jiménez, ni siquiera aquella en la que dos años antes Moreno Villa sufría los desdenes de la familia de Florence/*Jacinta*. Acabado el verano, los alegres días de Vermont y sus primeros descubrimientos urbanos, García Lorca es testigo de uno de esos acontecimientos que transforman el mundo: el *crash* bursátil de octubre de 1929 y el inicio de los diez años de la Gran Depresión, que arrojaría a la pobreza a millones de personas. No debe extrañar por tanto la doble imagen que el granadino transmite de su estancia: las cartas a su familia[11], siempre tranquilizadoras, reflejan la alegre experiencia de la ciudad «más atrevida y más moderna del mundo». Mientras, los poemas que nacen en esos días nos traen la voz trágica de quien toma conciencia de la opresión y compadece su dolor. Nos ofrecen una visión esclarecida de la marginación del individuo en una sociedad mecanicista y antinatural, la angustiada conciencia de una ciudad inhumana, organizada sobre la destrucción de los inocentes con la cómplice aquiescencia de los poderosos y el vacío como única respuesta al clamor por la justicia divina[12].

La abundantísima bibliografía sobre *Poeta en Nueva York* me exime de ahondar en su contenido en estas breves páginas, cuya perspectiva es, según se anunció en el inicio, panorámica[13]. Bastará con citar las palabras del propio García Lorca sobre lo que más le impresionó de su experiencia en la ciudad: «La arquitectura extrahumana y el ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella trágica angustia

---

[11] *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*, ed. de Christopher Maurer, *Poesía*, Madrid, núm. 23-24, 1985. Fueron reunidas después en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ed. de Ch. Maurer y A. A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997.

[12] Vid. C. Brian Morris: *Lorca entre la muchedumbre de Nueva York*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

[13] Puede verse una síntesis excelente en Francisco Javier Díez de Revenga, «Federico García Lorca: el poeta y la ciudad», en *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2009, págs. 103-126.

vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje», recordadas por Francisco Javier Díez de Revenga, quien por su parte identifica entre los grandes temas del libro la soledad, el amor homosexual y la pérdida de la fe religiosa[14].

Sin embargo, considero oportuno fijar la importancia del libro en la trayectoria posterior de la poesía española, pues, incluso más allá de su indiscutible calidad poética, se convirtió en un símbolo cuya potencia significativa llega hasta nuestros días y explica en gran medida el interés de los poetas actuales por la ciudad. De otro modo: en la creación de Nueva York como mito poético fue determinante el papel de *Poeta en Nueva York*. Tal vez por las mismas circunstancias de su edición como libro. Su carácter póstumo, como consecuencia del alevoso asesinato de su autor, y las dudas sobre su texto y estructura originales, finalmente aclaradas por Nigel Dennis[15], le confirió un significado especial. Era símbolo en libro de cuanto en España quedó truncado por la sublevación militar de 1936, de lo que nunca sabríamos cómo habría sido si la II República no hubiera sido traicionada por el sector fascista del ejército. El libro y la experiencia del viaje que lo originó, como todo lo que se relacionaba con García Lorca, empezaron a ganar una dimensión muy superior a la que en su origen habían tenido. Los textos de *Poeta en Nueva York* y las fotografías de García Lorca en Manhattan significaron un emblema de la lucha por la libertad política y la libertad sexual; y la fuerte corriente antiimperialista (es decir: antinorteamericana y antivaticanista) de la izquierda española halló en ellos himnos íntimos e iconos en los que alimentar un imaginario de lucha por la justicia y de solidaridad con los oprimidos.

Los textos neoyorquinos de García Lorca fueron relevantes también por su atrevimiento formal, pues su lenguaje próximo al surrealismo, su aparente irracionalismo y el carácter visionario de muchas de sus imágenes, la libertad versal, etc., todos los elementos en suma que establecían la ruptura con los moldes clásicos y las fórmulas del neopopularismo del que renegaba al marchar a

---

14 *Ibídem.*

15 Nigel Dennis: *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca. En pos de* Poeta en Nueva York, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

Nueva York, supusieron a su vez durante decenios un referente de disidencia con las pautas formales que *velis nolis* regían la poesía proclive a las consignas oficiales. Ya en las interminables postrimerías de la dictadura de Franco, al cumplirse el cincuentenario del Manifiesto del Surrealismo, en 1974 empezaron a proliferar estudios y antologías sobre el debatido Surrealismo español, o al menos sobre los textos más próximos a la influencia del lenguaje surrealista, entre los que *Poeta en Nueva York* tiene un lugar preeminente.

Desde entonces el libro ha mantenido su vigencia entre las sucesivas promociones poéticas y ha despertado el interés de la crítica y los profesores, que han dirigido innumerables tesis doctorales en los departamentos de español de universidades de todo el mundo. La obra consiguió incluso salir indemne de las polémicas estéticas de las dos últimas décadas del siglo pasado, pues interesaba tanto a los partidarios de una poesía comunicativa, vinculada a la realidad cotidiana y la historia, fruto de una experiencia de vida, como a los partidarios de una poesía en la que prime la experiencia de conocimiento y la indagación en el lenguaje. Desde ambas perspectivas es un libro totalmente válido. No es de extrañar, pues, que cuando los poetas más jóvenes son encuestados sobre sus poemas preferidos, raro es que varios no elijan alguno de *Poeta en Nueva York*[16]. En todo caso, no hay poeta en España que viaje a Nueva York sin tener muy presente la estancia de García Lorca en la ciudad y el extraordinario libro que sobre ella compuso.

Rafael Alberti fue el primer poeta español que llegó a Nueva York como exiliado político, en 1935. Tras la Revolución de Octubre de 1934 contra el Gobierno de la CEDA, que sorprendió al gaditano con María Teresa León viajando por Europa de regreso del Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en la segunda quincena de agosto, la pareja no pudo volver a España al sentir comprometida aquí su libertad. En París el líder comunista Ramiro Togliatti, fundador del Socorro Rojo

[16] A modo de ejemplo, cfr. el número monográfico dedicado a la Generación del 27 por la revista *El Maquinista de la Generación*, Málaga, núm. 14, octubre 2007.

Internacional, les encomendó viajar a América para recaudar fondos con destino a los represaliados de Asturias. El resultado poético de ese accidentado viaje por el Norte y el Centro de América fue su libro *13 bandas y 48 estrellas. Poema del Mar Caribe*, que imprimiría Manuel Altolaguirre en 1936. Partieron el 2 de marzo de Cherburgo (Francia) y llegaron a Nueva York en medio de un gran temporal tras siete días de travesía en el trasatlántico alemán Bremen. Sabemos que el 18 marzo Alberti dio una conferencia en Columbia University sobre la poesía española contemporánea, que hizo alguna lectura de poemas y que salieron hacia Cuba a mediados de abril. En ese libro se incluyen dos testimonios de esa estancia. El primero es el poema «New York», que lleva la acotación «(Wall Strett en la niebla desde el *Bremen*)»[17], y el segundo son unas décimas de título «Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street», seguramente escritas en Cuba. Ambos son una dura diatriba contra el sistema capitalista y su organización bancaria, de extraordinaria actualidad en nuestros días. Es muy evidente que Alberti conocía los poemas neoyorquinos de García Lorca: «Yo era el que despertaba comprendiendo, / sabiendo lo que era aquel amanecer de rascacielos / igual que verticales expresos de la niebla, / era yo quien oía, quien veía, despertándose. // De allí, / de allí salían: / un crujido de huesos sin reposo, húmedos, calcinados, / entre la extracción triste de metales, / una seca protesta de cañas dulces derrumbándose, / de café y de tabaco deshaciéndose, / y todo envuelto siempre en un tremendo vaho de petróleo, / en un abrasador contagio de petróleo, / en una inabarcable marea de petróleo». A esa visión denunciadora del sistema de producción, se sumaba una perspectiva novedosa: la denuncia de la política imperialista que venía practicando Estados Unidos en el continente americano: «Salía esta voz fruncida a los insultos de hombres mercenarios con fusiles, / impidiendo lo largo de los muelles, / las planicies minadas de palmeras, / los bosques de brazos y cabellos cortados a machete. / Lastimándome, oyéndose, / cayendo a mares desde los rascacielos diluidos, / salían Nicaragua, / Santo Domingo, /

---

[17] Cito el texto por Rafael Alberti: *Poesía II*, Ed. de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2003, págs. 135-137.

Haití, / revueltos en la sangre intervenida de sus costas, / secundando el clamor de las islas Vírgenes compradas, / el estertor de Cuba, / la cólera de México, / Panamá, / Costa Rica, / Colombia, / Puerto Rico, / Bolivia, / Venezuela... / Y todo envuelto siempre en un tremendo vaho de petróleo, / en un abrasador contagio de petróleo, / en una inabarcable marea de petróleo. / Y era yo entre la niebla quien oía, quien veía mucho más y todo esto. // Nueva York, Wall Street, banca de sangre, / áureo pulmón comido de gangrena, / araña de tentáculos que hilan / fríamente la muerte de otros pueblos [...]».

Entre los poetas del 27 que se exiliaron en Estados Unidos a consecuencia de la guerra de España (1936-1939) sobresalen Pedro Salinas y Jorge Guillén, los dos grandes amigos. Pedro Salinas llegó a Estados Unidos en otoño de 1936, y allí vivió hasta su muerte en 1951. No dejaría de escribir sobre la nueva sociedad a la que se incorpora, apabullante para el madrileño, hombre de ciudad, pero de una ciudad de dimensiones y ambiente mucho más humanos, por entonces. Entre su producción poética de ese tiempo nos importa ahora sobre todo el poema «Nocturno de los avisos», incluido en el libro *Todo más claro y otros poemas* (1949), que en una primera versión llevaba el título de «La avenida», pues se trata de un recorrido por una de las de Nueva York, posiblemente Broadway («Quien va a dudar de ti, la rectilínea, / que atraviesas el mundo tan derecha / como el asceta, entre las tentaciones?»[18]), hasta llegar a Times Square y su explosión publicitaria, que ya había interesado a Juan Ramón Jiménez un cuarto de siglo antes. Como él, Salinas compara estos anuncios luminosos con las constelaciones, a las que prefiere. De nuevo la oposición Artificio / Naturaleza. (« Incrédulo de letras y de aceras / me sentaré en el borde de la una / a esperar que se apaguen estas luces / y me dejen en paz con las antiguas. /Las que hay detrás, publicidad de Dios, / Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea...»), la reflexión sobre las apariencias de la vida contemporánea y la admonición de evitar la confusión que persigue la publicidad de tanta actualidad sesenta años más tarde , confieren al poema una notable hondura metafí-

[18] Pedro Salinas: *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*, Ed. de Monserrat, Escartín Gual, Madrid, Cátedra, pág. 643.

sica que transciende la anécdota, que Díez de Revenga[19] ha puesto de manifiesto.

A ese mismo lugar, Times Square de Nueva York, le dedicará también Jorge Guillén exiliado en Estados Unidos entre 1939 y 1976 un poema, de título «Fin y principio», que cierra la sexta sección del libro *...Que van a dar en la mar* (1960). El poema, escrito en 1954, se centra en la muchedumbre que en ese lugar Plaza del Tiempo celebra el momento en comienza un nuevo año y en la solidaridad entre desconocidos que produce haber sobrevivido a las penalidades del existir en el que acaba. Menos festivo, y sin referencia explícita, el poema «Que no», de *Maremagnum* (1957), podría también aludir a Nueva York, por el escenario de urbe dominada por la geometría de rascacielos y ventanas: «Edificios y gentes, la premura, la calma, / La arista de la esquina, todo está asegurado. / Negociantes colmenas de vidriados alvéolos / En grises muros lisos como láminas límpidas, / Vertical de un vigor sin vértigo suspenso, / Todo está asegurado contra el mal y sus duendes»[20].

Ese mismo escenario de ángulos inhumanos y cielo inalcanzable es el que impresiona a Rafael Alberti al regresar a Nueva York casi medio siglo más tarde. De su estancia de diez días en mayo de 1981 nos dejaría un magnífico testimonio poético de catorce textos en el Segundo cuaderno chino de *Versos sueltos de cada día*[21]. En ellos encontramos también esa mezcla difícil de explicar de fascinación y rechazo que produce la megalópolis («*(Nueva York. Wall Street.)* // De nuevo aquí, después de tanta sangre, / de tantos y de tantos más millones de muertos, / central del fuego, fragua impávida y terrible / y hasta bella y callada vista desde la altura.»). Y temas que se harán tópico enseguida en los poetas posteriores: el inevitable recuerdo de la presencia de su amigo García Lorca y el núcleo de su vivencia de la ciudad («Por aquí Federico / denunció el repetido / cansancio de tus oficinas, / al

---

[19] Francisco Javier Díez de Revenga: «La poesía satírico-moral de Pedro Salinas», en *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, págs. 32-39.

[20] Jorge Guillén: *Aire nuestro. Cántico. Clamor*, Ed. de Óscar Barrero, Barcelona, Tusquets, 2008, pág. 569.

[21] Sigo el texto de Rafael Alberti: *Poesía IV*, Ed. de José María Balcells, Barcelona, Seix Barral, 2004, págs. 807-812.

triste rey de Harlem / vestido de portero, / aquí sufrió el delirio / de tu poblada soledad terrible, / lejos de su Granada.»); la descripción del desolado paisaje urbano («Millones y millones / de ventanas cerradas, / de levantados edificios ciegos, / sin que nadie se asome / para saber que el aire los rodea...»; «Estoy solo, sumergido, / bajo un inmenso océano / de ventanas.»); el odio racial («Sentados, / blancos y negros, juntos en los parques, / como si nada sucedieses, como / si no se odiaran hasta los cuchillos»); la denuncia del capitalismo, simbolizado ahora en las altas torres del distrito financiero al Sur de Manhattan, bandera de la soberbia de un sistema que trata a los hombres como «Hormigas allí abajo. / Ciegas hormigas tristes, / allí abajo». La tragedia del 11 de septiembre de 2001 producida por el ataque terrorista al Wold Trade Center ha hecho que por desgracia, y por una vez, la metáfora se convirtiera en realidad: «Aquí no baja el viento, / se queda aquí en las torres, / en las largas alturas, / que un día caerán, / batidas, arrasadas, de su propia ufanía. / Desplómate, ciudad, de hombros terribles, / cae desde ti misma. [...]». En realidad lo que el poema hace es actualizar la expresión «torres más altas cayeron», que se refiere al castigo con que los reyes de Castilla penalizaban en la Edad Media a los nobles levantiscos: la destrucción de la torre de sus castillos, y que pasó a significar por extensión el destino de los soberbios. Veinte años después de esa aparente profecía de Alberti el mundo contempló la destrucción asesina de las Torres Gemelas. Y ocho años después, el mundo sufre el colapso del sistema financiero y la economía occidental, que también Alberti parecía anunciar en el primer verso («Se va acercando el día con todos sus desastres») del último de esos poemas en lo que el gaditano reflejó su segunda y desesperanzada visita a Nueva York. La publicación en 1982 de esta especie de crónica autobiográfica que es *Versos sueltos de cada día* tuvo un notable influjo en la promoción de poetas que empezaban a buscar su propia voz en el panorama español rehuyendo el exceso de culturalismo que había traído en los setenta la oleada *novísima*. Y el tono confesional y meditativo, propio de soliloquio de abrupta sinceridad, empleado por Alberti se hizo dominante en gran parte de esos jóvenes que encabezarían la poesía española en los veinte años siguientes.

Ese tono de discurso, que prescinde de cualquier ornamentación retórica porque busca la «verdad desnuda» de lo que real-

mente piensa y siente el sujeto poético no se confunda con el autor, aunque aplicado a una materia temática muy diferente, es el empleado por José María Fonollosa en *Ciudad del hombre: New York* (1990). También este libro causó un impacto considerable en el ambiente literario del momento, al que contribuyó las confusas noticias que sobre él aportaba Pere Gimferrer en el prólogo a la primera edición[22]. Se trataría de un poeta desconocido, residente en Cuba y Nueva York largos años, cuyo libro habría sido presentado sin fortuna al premio Ciudad de Barcelona en los años sesenta, época en que un Gimferrer adolescente lo habría leído, y que ahora reaparecía como original presentado a la editorial. El descubrimiento de un poeta secreto de tal entidad conmocionó a la crítica. Pues no se trataba de una artimaña de editor, ni un heterónimo del propio Gimferrer, como algunos sospecharon por el personalismo de la introducción. José María Fonollosa (Barcelona, 1922-1991) fue un autor muy real, en silencio desde 1951, que había sabido construir su personalísima obra al margen de modas, corrientes, antologías promocionales y tendencias críticas.

Advierte Gimferrer que los poemas que se le presentaron estaban ubicados en Barcelona, pero que reconociendo en ellos aquella primera versión referida a Nueva York, había pedido al poeta que los devolviera a esa localización: «lo cual no requería más expediente que el cambio de títulos (del libro de cada poema), sin modificación alguna en los textos de los mismos, y bastaba para ello con atenerse al plano de Nueva York que Fonollosa había guardado cuidadosamente durante todos aquellos años»[23]. Esta declaración pone de manifiesto que los poemas no hacen mención alguna a los escenarios o personajes neoyorquinos, y que la ciudad de referencia puede ser cualquiera. De hecho, con el título *Ciudad del hombre: Barcelona* publicó otra serie en 1993 José Ángel Cilleruelo. Este, uno de los mejores conocedores de la personalidad de Fonollosa[24], ha documentado que el título original se

[22] José María Fonollosa: *Ciudad del hombre: New York*, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Sirmio, 1990.
[23] Cito por la edición de Barcelona, El Acantilado, 2001, pág. 12.
[24] José Ángel Cilleruelo: «José María Fonollosa: Barcelona, La Habana, Nueva York», *Clarín*, 6, 1996, págs. 15-18; «José María Fonollosa: poeta de la ciudad», *Quimera*, 177, 1999, págs. 14-17.

refería a Barcelona, y que el cambio debió de tener motivos comerciales, lo que avala nuestra tesis del prestigio de Nueva York en el ambiento poético español del momento, a cuyo incremento el libro a su vez contribuiría. Cilleruelo explica también que *Ciudad del hombre* se inició al menos en 1948, pues algunos de sus poemas obtuvieron entonces autorización de la Dirección General de Propaganda para ser impresos bajo el título *Los pies sobre la tierra*, y que se trata de la obra de una vida, unitaria, que podría tener por escenario cualquier urbe, pues el autor aspiraba con ella a ser *el poeta de la ciudad*.

Ahora bien, también podemos reconocer en los desolados poemas de Fonollosa el testimonio de la vivencia de Nueva York, pues este libro coral sería el fruto de su experiencia de los aspectos más sórdidos de la ciudad («No hay nada bueno en ti, por eso te amo» es el saludo que inicia el libro bajo el título «Hello, New York»), mezcla de autobiografía y contemplación de vidas ajenas, personajes literarios o cinematográficos, protagonistas de sucesos, etc.), pues como el propio Cilleruelo destaca fue en Nueva York donde Fonollosa sintió posible su existencia más plena. Una pluralidad de voces (entre ellos el mismo autor) monologan acerca del amor, el sexo, los impulsos criminales, las costumbres sociales, el papel de la mujer, la vida urbana, etc. Los títulos («Wall Street», «Broadway», «West 35th Street», «Fifth Avenue», etc.), como se ha dicho, no aportan ninguna significación al texto del poema, y parecen tomados de forma aleatoria.

Mucho más auténticamente biográficas (si es que la poesía lo es del todo alguna vez) son las referencias urbanas en el último gran libro escrito en el siglo XX sobre la ciudad que nos ocupa: *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro. Publicado por Ediciones Hiperion en 1998, alcanzó enseguida gran popularidad y sus cifras de ventas (20.000 ejemplares en el primer año y trece ediciones en los diez siguientes), inesperadas en un mercado dominado por la narrativa y los *bestsellers*, lo han convertido sin lugar a dudas en «el mayo éxito de la poesía española de los últimos años»[25]. Alcanzó asimismo el favor de los especialistas, y ese

[25] Pedro J. de la Peña: *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 2009, pág. 244.

mismo año obtuvo el Premio de la Crítica y uno más tarde el Nacional de Poesía. Según explica su más reciente estudioso, el libro no es el resultado de un viaje concreto a Nueva York, sino que irá fraguando en varios sucesivos durante los últimos veinte años de su vida, en los que encontró la hospitalidad fraterna de los poetas José Olivio Jiménez a quien le fue dedicado el libro y Dionisio Cañas[26]. En *Cuaderno de Nueva York* hallamos la vivencia real, física, de la ciudad en esos viajes; y también la huella literaria dejada en ella por quienes precedieron a Hierro: Juan Ramón y García Lorca, a quien homenajea en el poema «Oración en la Columbia University». Pero sobre todo la metrópolis funciona como enorme escenario para una definitiva rendición de cuentas del poeta, consciente de que se halla próximo al final de su vida: «el libro es el reconocimiento del fracaso de vivir, de las esclavitudes de la vejez, de la insignificancia de los honores, de la paulatina proximidad de la muerte. Es, en definitiva, uno de los libros más dramáticos, hondos y tristes de la poesía española»[27].

Al tiempo, Nueva York se presenta como una metáfora múltiple y ucrónica del sufrimiento humano, colectivo e individual. Según el mismo autor declaró, «Nueva York no es un tema original. He tomado la ciudad como un refugio, como un fondo sobre el que coloco a seres de otros tiempos y espacios»[28]. Y, en efecto, Dante, Shakespeare, Beethoven, Schubert, Mozart, Unamuno, Ezra Pound, Fernando de Rojas, Antonio Machado, Miguel de Molina, Quevedo, Gloria Fuertes, y siempre Lope de Vega, aparecen en sus páginas en tanto que son compañías irrenunciables del vivir del poeta y en ocasión sus alteregos, para salvar mediante un juego de sucesivas máscaras y alegorías la timidez congénita del poeta y hacer una definitiva recapitulación de la existencia. Aunque no se ha desvelado la clave biográfica exacta, el libro constituye también la despedida de una duradera relación amorosa («No vine sólo por decirte / (aunque también) que no volveré nunca, /y que nunca podré olvidarte.»). Y según afirma Pedro J.

---

[26] *Ibíd.*, pág. 234.
[27] *Ibíd.*, pág. 244.
[28] AA. VV. *José Hierro 1922-2002. La torre de los sueños*, Santander, Museo de Bella Artes, 2004, pág. 577.

de la Peña, «esconde una confesión de culpabilidad, de infidelidades, de lamentaciones por no haber sido mejor padre de sus hijos, mejor amante de sus mujeres, más generoso y leal con quienes le quisieron en vida»[29]. En todo caso, versos como «La geometría de New York se arruga, / se reblandece como una medusa, / se curva, oscila, asciende, lo mismo que un tornado / vertiginosa y salomónica» del poema «Rapsodia in Blue» son la mejor declaración de que lugares como el cruce entre la calle Broadway y la Séptima Avenida, Central Park, las aguas del East River, las playas de Long Island o Columbia University son la metáfora perfecta para representar la vida del hombre contemporáneo, la prueba de que el Gran Teatro del Mundo ha tomado la Gran Manzana como sede principal.

La mención de José Olivio Jiménez y de Dionisio Cañas nos permite recordar a un significativo grupo de profesores españoles que se instalaron en Estados Unidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, muchos de los cuales además de enseñar en los departamentos de español de las universidades norteamericanas, crearon su propia obra literaria. Una reciente antología[30] incluye la siguiente nómina: José Luis Ponce de León, Odón Betanzos Palacios, Gonzalo Navajas, Manuel Mantero, Víctor Fuentes, Ana María Facundo, Eugenio Fernández Granell, Manuel Durán, Gerardo Pina-Rosales, Hilario Barrero, Roberto Ruiz, Dionisio Canas, Carlos Mellizo, Tina Escaja, Pedro Fernández Jiménez, Carlos Perellón, Santiago García Castañón, Elena Castedo, Ignacio López-Calvo, Carlos Varo, Fernando Opere, Carlos Rojas, Alberto Acereda, Jesús Torrecilla, Matilde Albert Robatto, José Ferrater Mora, Francisco Álvarez-Koki. Relación incompleta, en la que faltan poetas como Marta López-Luaces o Ana Merino, por poner sólo dos ejemplos. Restringida a la poesía, es interesante la antología *Piel Palabra. Muestra de la poesía española en Nueva York*, realizada por Francisco Álvarez-Koki, que incluye a Odón Betanzos Palacios, Gonzalo Sobejano, Hilario Barrero, Dionisio Cañas, Antonio Garrido Moraga, Fran-

---

[29] Pedro J. de la Peña: *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, pág. 291.

[30] Gerardo Pina-Rosales, ed.: *Escritores españoles en estados Unidos*, Massachusetts, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2007.

cisco Álvarez-Koki, Alfonso Armada, Josefina Infante y Marta López-Luaces[31]. Todos ellos forman un grupo (salvo excepciones muy circunstanciales) asentado por largos años en la vida estadounidense, por lo que su obra tiene características diferenciadas de la de los poetas residentes en España que viajan allí ocasionalmente a impartir seminarios o como turistas. Su tratamiento de Nueva York y la vida norteamericana es más amplio y cotidiano. Se trata del ámbito en el que se desarrolla su vida y por ende la ciudad es escenario más real que metafórico o simbólico. Merecen una consideración específica que excedería estas breves páginas. Pero no quiero dejar de mencionar tres casos que me parecen muy relevantes: los de Hilario Barrero, Marta López-Luaces y Francisco Álvarez-Koki.

Hilario Barrero (Toledo, 1948) vive en Nueva York desde 1978. Allí se doctoró, y ha ejercido como profesor en Princeton y ahora lo hace en la Universidad de la Ciudad de Nuevas York. Traductor de poetas norteamericanos contemporáneos como Robert Frost, Jane Kenyon y Donald Hall, es un excelente poeta (*Siete sonetos*, 1976; *In tempore belli*, 1999) y autor de una serie de diarios que consignan con precisión e ironía la vivencia de la ciudad, documento inapreciable para conocer desde dentro el mito de la urbe[32]. En su recomendable página web (http://home.att.net/~h.barrero) encontramos el poema «Foto en la Universidad de Columbia», sobre la famosa instantánea de Federico García Lorca en ese campus, que demuestra la vigencia del referente: «Un rayo destruyó / la esfera en que te apoyas, / sólo queda la base / por donde juegan niños que no te conocieron / y meditan lagartos prisioneros de plomo. / El campus, a finales de curso, / es un río de cuerpos / que con el torso herido / estudian en el césped luminoso. / Pasan cometas tristes suspendidas de lluvia / y pájaros alegres aprobados de viento. / La luz moja tu cara en luna llena, / pelo liso con un brillo

---

[31] Francisco Álvarez-Koki, ed.: *Piel Palabra. Muestra de la poesía española en Nueva York*, Nueva York, Consulado general de España en Nueva York [Vigo], 2003.

[32] Hilario Barrero: *Las estaciones del día: (2001, un año de Nueva York)*, Gijón, Llibros del Pexe, 2002; *De amores y temores: viviendo en Nueva York (2002-2003)*, Gijón, Llibros del Pexe, 2005; *Días de Brooklyn: viviendo en Nueva York (2004-2005)*, Gijón, Llibros del Pexe, 2007.

cansado, / tus manos enlazadas reposando en tus muslos, / pantalones bombachos / y dos escarabajos en tus ojos / mirando la retina de la tarde. / Sonríe, Federico, no te muevas. / Aunque se queda inmóvil, / la imagen sale turbia. / Se distingue una mano clarísima y helada / que se posa con fuerza en otra mano en fuego. / La lente invierte la foto de Manhattan / y Harlem se amotina / en la cámara oscura de la noche.»[33].

La coruñesa Marta López-Luaces (1964), profesora de la Universidad de Montclair, New Jersey, desde 1998[34], nos ofrece esta impresión sobre la isla de Manhattan en su libro *Distancias y destierros*:

XXXII

1

Manhattan es un monstruo
que se levanta todas las mañanas asustado de sí mismo

2

Todos se van,
yo me iría también
si no fuera ésta una ciudad interminable

Semejante contraste entre la idealización iconográfica de la ciudad por el cine, la literatura y los lenguajes publicitarios y la realidad del día a día, de la calle auténtica y no de su representación, es el que hallamos en el poema «New York New York», de Francisco Álvarez Koki (A Guarda, 1957)[35]: «Un día me dijeron... /

---

[33] Ha sido publicado en *El laberinto de Ariadna.10 años de poesía*, Colección El taller de poesía, 181, diciembre, 2008, pág. 17

[34] Autora de los libros *Distancias y destierros* (1998) y *Las lenguas del viajero* (2005), su poesía ha sido traducida al inglés, al italiano y al rumano. Ha publicado los estudios *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras* (2005) y *La poesía y sus máscaras* (2008); y recientemente el volumen de relatos *La virgen de la noche* (2009). Es co-editora de *Galerna. Revista internacional de Literatura.*

[35] Poeta en gallego y en castellano, Álvarez-Koki es autor de *Lexanias* (1980) y *Maruxia* (1989), *Poemas del Verbo Amar* (1981), *Soliloquios del Silencio* (1982), *Para el Amor pido la palabra* (1987), *Circunferencia de la palabra*, colección de cinco poetas (1989, Ed. Moria, Nueva York) y *Sombra de Luna*

que Nueva York era hermoso, / que por las tardes, / podía pasear por el Hudson River, / o si lo prefería, / podía comer a las palomas de Central Park. / En las noches, asistir a los originales estrenos de / Broadway. / Al final mi interlocutor, / me entregaría un mapa; / con una determinada ruta de ida y vuelta, / para no encontrarme con la realidad cotidiana».

Los dos últimos poemas fueron recogidos en 2000 por Juan Luis Tapia en la antología *Miradas de Nueva York (Mapa poético)*[36], en la que se incluyen también textos de Hilario Barrero y de la burgalesa Josefina Infante, además de varios poetas hispanoamericanos residentes en la ciudad y bastante que viven en España, sobre todo granadinos: Rafael Guillén, Álvaro Salvador, Miguel Ángel Arcas, Luis García Montero, Luis Muñoz, Andrés Neuman, y sus amigos Felipe Benítez Reyes y Benjamín Prado. Está asimismo presente José Ángel Cilleruelo. Esta antología, al margen de la calidad de los poemas, tiene a mi juicio el mérito de haber detectado el fenómeno del interés neoyorquino de nuestra poesía reciente, que desde entonces no ha dejado de crecer, como se dijo al principio por razones poéticas, pero también por razones socio-históricas.

El prestigio de obras como *Poeta en Nueva York* y *Cuaderno de Nueva York* hace por sí mismo de la ciudad lugar poético por antonomasia. Ningún poeta español podrá visitar la ciudad sin tener esas dos referencias muy presentes y sin sentirse impelido a escribir su propia versión de la ciudad. A ello se suma el que el viaje mismo se convierte en experiencia obligada para los jóvenes poetas españoles. La pérdida de la polaridad geoestratégica con la disolución de la Unión Soviética en 1991, que deja al sistema capitalista que simboliza Nueva York como eje único del poder mundial, papel reforzado hasta la saciedad por la industria del entretenimiento, *films* y series televisivas; además de la progresiva democratización de los

---

(1990, Ed. Moria, Nueva York), *Desde la otra orilla* (1994) y *Entre dos aguas* (1995). Ha realizado las antologías *Piel palabra*, antes citada, y *Seis narradores españoles en Nueva York* (Granada, Dauro, 2006). Ha publicado asimismo el libro de narrativa *Ratas en Manhettan* (2007).

[36] Juan Luis Tapia, ed.: *Miradas de Nueva York (Mapa poético)*, Granada, Cuadernos del vigía, 2000.

viajes intercontinentales; y factores específicos del ambiente poético español, como la creación de sedes del Instituto Cervantes en Estados Unidos, o el auge de los departamentos universitarios de español que organizan seminarios y congresos, generadores de viajes en los que la escala en Nueva York, aunque breve, es obligada, todo ello contribuye a explicar la proliferación de poemas dedicados a la ciudad en las dos últimas décadas.

Los textos de poetas residentes en España recogidos en la antología *Miradas de Nueva York* tienen tipología, procedencia y destino posterior muy variados. Veamos los más señalados. El más antiguo es el de Rafael Guillén (Granada, 1933), «Ave o gesto sobrevolando New York», fechado el 18 de septiembre de 1965, en pleno franquismo, cuando viajar fuera de España resultaba verdaderamente difícil e ir a Nueva York toda una hazaña. El poeta, que toma como referencia el conocido «Para que yo me llame Ángel González» de *Áspero mundo*, reflexiona minutos antes de tomar tierra en el aeropuerto John F. Kennedy, cuando contempla diminuta a vista de pájaro la gran ciudad: «Hicieron falta siglos, y congresos / y multitudes, y pacientes madres, / para que yo estuviese suspendido, aquí, / sobre Long Island...»[37]. Visión aérea iniciática la de Rafael Guillén, que contrasta con la imagen del mundo del subsuelo y sus habitantes que nos da Miguel Ángel Arcas (Granada, 1956) en el poema «Brooklyn, 14 de agosto», atento a los más desheredados: «Nueva York / es una ciudad donde sólo los vagabundos / se cuentan los latidos del corazón»[38].

De Luis García Montero (Granada, 1958) se incluyen dos poemas. El primero, «Canción que corta», entonces inédito, sería luego incluido con algunas variantes en *La intimidad de la serpiente* (2003). No contiene referencias a Nueva York, sino una mención genérica a las ciudades. El segundo, por el contrario, «*Live vest under your seat*», conocido poema del libro *Habitaciones separadas* (1994) dedicado a Dionisio Cañas y José Olivio Jiménez, se refiere a la partida en avión después de una estancia en la ciudad. Poema de referencia amorosa, se alternan los avisos de la azafata del avión con el recuerdo inmediato de lo vivido en la

[37] *Ibíd.*, pág. 21.
[38] *Ibíd.*, pág. 43.

ciudad. Comienza: «Señores pasajeros, buena tardes / y Nueva York al fondo todavía, / delicadas las torres de Manhattan / con la luz sumergida de una muchacha triste». García Montero cuyo primer título había sido *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklin* (1980), obra juvenil compuesta por poemas en prosa sobre la violencia de la gran ciudad y la soledad del ser humano, con fuertes notas de irracionalismo e interés por el psicoanálisis y la sexualidad ha incluido en su último libro, *Vista cansada* (2008), un poema titulado «Nueva York» en el que se refiere a la importancia de su lectura adolescente del libro de García Lorca para su aprendizaje poético y a la propia vivencia posterior de la ciudad.

De Luis Muñoz (Granada, 1966) se incluyen también dos textos, «La urgencia» y «Contemplación de la noche». Sobre el primero me escribe su autor: « el poema es sobre la relación del deseo y las ciudades, no específicamente sobre N. Y. Cuando Tapia me pidió algo para su antología, le di el único poema que tenía que podría vincularse con las sensaciones de llegada a una gran ciudad». Y sobre el segundo, que no recogió después en ningún libro: «La referencia a N. Y. sí es válida. Habla de las sensaciones de vuelta a la ciudad de noche después de varios días viajando por otros lugares de Estados Unidos». Luis Muñoz me informa de que otro de sus poemas, «Vidas paralelas», del libro *Correspondencias* (2001), sí está escrito en Nueva York, y el parque al que se refiere en el segundo verso («Un tipo de tristeza que no me pertenece / al cruzar por el parque.»[39]) se trata del Central Park, aunque evitó la mención anecdótica.

Otros poemas de la antología están también un poco «traídos por los pelos», como el de Álvaro Salvador (Granada, 1950), «Un destino tal vez poco elegante»[40], que cita Nueva York en el primer verso como uno de los muchos lugares donde «Hemos hecho el amor», pero que en realidad se refiere a la lucha sandinista en Nicaragua. El caso de Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) es muy curioso. Tapia incluye dos poemas suyos de título «Statue of Liberty» y «Donde los buques». Como no encontré ninguno de

---

[39] Luis Muñoz: *Limpiar pescado. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2005, pág. 181.

[40] Pertenece al libro *La condición del personaje*, Granada, Colección Literaria, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pág. 25.

ellos recogido en ninguno de sus libros, me dirigí a él en busca de noticias. Siempre generoso, Andrés Neuman me dio cumplida noticia de su experiencia neoyorquina en un mensaje electrónico del que copio ahora algunos fragmentos, pues ejemplifica muy bien la atracción que Nueva York ejerce sobre los jóvenes poetas españoles:

> Hacia finales de 1999 se me ocurrió, entre la curiosidad y el candor, vivir el cambio de milenio en la ciudad de Nueva York. Estaba a punto de cumplir 23 años. Aritméticamente hablando, el cambio de milenio iba a producirse en realidad al año siguiente. Pero a mí me parecía que el acontecimiento estaba en el privilegio de asistir al asombroso cambio del primer dígito. Así que no me lo pensé mucho, cogí un avión y me planté sin apenas dinero en la Gran Manzana, donde tenía un par de buenos amigos dispuestos a hospedarme con amorosa paciencia.
>
> Antes de salir de viaje, había tomado una pequeña decisión que, sin saberlo entonces, cambiaría mi mirada y mis hábitos viajeros para siempre: pese a las tentaciones visuales y a la mitología neoyorquina, renuncié a llevarme una cámara de fotos. [...]
>
> Elegí una bonita libreta y me prometí a mí mismo escribir al menos un poema al día durante mi estancia en Nueva York.
>
> Más allá del resultado poético concreto, del que dudo seriamente, la experiencia de aquel viaje fue para mí epifánica.[...]
>
> Me hospedé primero en Woodside, en el barrio de Queens, y más tarde en Roosevelt Island, cerca de Manhattan. Pasé alrededor de un mes en la ciudad, donde fui desaforadamente feliz y cumplí mi propósito de escribir cada día uno o varios poemas.
>
> Volví a Granada con un libro provisionalmente titulado *Poemas del asombro en Woodside*, que durante algún tiempo consideré legible. De hecho, aquel poemario estuvo cerca de ser publicado por Lumen en 2000 o 2001, gracias a la generosa disposición de Esther Tusquets. Por fortuna, al corregir el libro para enviarlo a la editorial, yo mismo me di cuenta de que la altura de aquellos poemas era mediocre, y de que su valor estribaba en la inolvidable experiencia espiritual que habían propiciado, más que en el interés de los textos juzgados uno por uno. Así que le escribí a Esther Tusquets pidiéndole disculpas por

mi arrepentimiento, y sepulté el poemario con afecto y alivio. Así es como aquel librito permaneció y permanece sensatamente inédito.

No obstante, de ese nonato libro sí vieron la luz los dos poemas de la antología granadina y otro titulado «Contraluz», que José Luis García Martín incorporó a su antología *La generación del 99*[41]. Damos a conocer ahora por gentileza de su autor y en rigurosa primicia otro de los *Poemas del asombro en Woodside*:

MOTHER NATURE

Extraña mansedumbre la de los rascacielos.
No amenazan, ordenan peso y líneas.
Sin estruendo, gigantes, permanecen.

Ligera, en camisón de invierno,
asediada de gritos y de números,
soñando candelabros y leones,
arrulla Nueva York a sus pequeños monstruos.

Rascacielos, cerrad cada batiente;
dormid, torres heladas;
avisad a la gente, si no ha muerto.

Tres son los poetas españoles no granadinos de la antología de Juan Luis Tapia Neuman cuenta como tal, pues se afincó en esa ciudad desde la infancia y se nacionalizó español en 1991 : Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960), Benjamín Prado (Madrid, 1961) y José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1960). Los dos primeros muy cercanos por amistad al grupo de poetas de Granada. Del primero se recoge un breve poema de largo título: «Gente que compra corazones rellenos de chocolates en una tienda de la 5ª avenida, en N. Y., en el día de San Valentín (a Amor constante más allá del amor)», que se incluyó en su libro *Escaparate de venenos*

[41] José Luis García Martín, ed.: *La generación del 99*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, págs. 450-451.

(2000)[42] con algunas correcciones y el título aligerado de alusiones geográficas. En ese libro Benítez Reyes incluye un poema de título «Nueva York», escena de interior de un bar con referencias literarias y musicales (Dorothy Parker, Walt Whitman, Jimmy Hendrix, Djuna Barnes). También literarias son las referencias del poema «Bukowski en Nueva York» de Benjamín Prado, pues se trata de una conversación telefónica con su amigo el escritor Ray Loriga, viajero en Nueva York, sobre el poeta germano americano, que acababa de morir, y aparece Ernest Hemingway en el diálogo. El poema se publicó en la primera edición de *Cobijo contra la tormenta* (1995), pero no en las siguientes ni en la última recopilación de la poesía de esa época[43], según su autor por descuido involuntario. De todos los autores españoles presentes en *Miradas de Nueva York*, José Ángel Cilleruelo era el que hasta entonces había sistematizado más su versión poética de la ciudad, pues la «Canción del río Hudson» es la primera de las siete composiciones que forman «Alrededor del Empire», la primera sección de su libro *Salobre*[44], entonces recién publicado, en el que el interés del autor por las ciudades se manifiesta también en las series dedicadas a Petra y a Lisboa. De los siete textos tienen título los impares, dedicados además de al río Hudson («El río es la ciudad...») a Coney Island, al City Hall y a Sea Port. Todos con referencias musicales en el título: Canción, Balada, Blues y Elegía. Tanto de estos como de los pares está ausente cualquier mirada encomiástica o panorámica; por el contrario son pequeñas escenas (las barcazas llenas de desperdicios, las gaviotas carroñeras que desmienten su imagen de pureza, la putrefacción de un perro muerto, la chatarra) que ahondan en la cara menos luminosa de la ciudad.

Podemos considerar que la antología granadina de Juan Luis Tapia, publicada en marzo de 2000 venía a clausurar el siglo XX. Claro está que lo hacía sin pretensión exhaustiva, y que dejaba sin recoger otros poemas en los que se mencionaba la ciudad por antonomasia, como los de Jorge Riechmann (Madrid, 1962) que

---

[42] Vid. Felipe Benítez Reyes: *Libros de poemas (y otros poemas, 1978-2008)*, Madrid, Visor, 2009, pág. 264.

[43] Benjamín Prado: *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 2009, 3ª ed.

[44] José Ángel Cilleruelo: *Salobre*, Madrid, Hiperión, 1999.

desde una opción claramente ideologizada («Cuando modernos jóvenes de mi edad marchaban / a probar fortuna en Nueva York / yo me fui a vivir a Berlín Este / (no idealicemos: / porque no tenía cojones para intentar Niger o La Paz)»[45]) denuncia el modo de vida neoyorquino: «Entre 1975 y 1990 / murieron más personas asesinadas / en las calles de Nueva York / que norteamericanos en la guerra de Vietnan. [...] Las luchas por la libertad / no se detienen»[46]). Otro ejemplo es el de Alex Susanna (Barcelona, 1957) que en su libro *Boscos i ciutats* (1994) tiene dos poemas inspirados en una estancia neoyorquina, aunque la traducción castellana no se publicó hasta 2001[47]. El primero es evidente; su título lo declara, «Tarde de verano en N. Y.»: «Desde la cocina de un apartamento / colgado en el duodécimo piso de un rascacielos / dejo que huya perezosa la tarde...», para reflexionar enseguida sobre la importancia del agua de las cisternas de las azoteas. El siguiente, «Forastero», menos explícito, pero no menos interesante, se refiere al sentimiento de extrañeza y soledad que produce la gran ciudad al recién llegado: «Tienes más de un amigo en esta / ciudad acaparadora y frenética / al que poder dar señales de vida, / sin embargo prefieres no recurrir a ninguno de ellos / y dejarte anegar por su inmenso caudal,». Y sin duda habrá bastantes más ejemplos, pues tampoco nosotros pretendemos agotar el tema.

Ahora bien, los diez años transcurridos de siglo XXI nos demuestran que el *topos* de Nueva York no sólo no ha perdido vigencia en nuestra poesía, sino que por el contrario se ha potenciado de manera extraordinaria. A los factores antes apuntados se añaden ahora la extensión de Internet y el fenómeno de la globalización, que ha minimizado las distancias en la comunicación física (gracias a los vuelos de bajo coste la capacidad de viajar a cualquier lugar del mundo es ahora efectiva) y sobre todo en la virtual. Recorrer Nueva York a través de programas informáticos es una realidad al alcance de cualquiera. A todos estos motivos deben añadirse dos específicamente poéticos: el prestigio del *topos*

---

[45] Jorge Riechmann: «Estado de la cuestión, 1996», *El día que dejé de leer El País*, Madrid, Hiperión, 1997, pág. 107.

[46] «Estadísticas. Años noventa», *El día que dejé de leer El País*, pág. 79.

[47] Alex Susanna: *Casas y cuerpos*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, págs. 107-109.

se autoalimenta de modo progresivo y la difusión de buenas traducciones de poetas norteamericanos genera interés por su mundo personal, como es el caso del neoyorquino John Ashbery (1927), auténtica autoridad para los poetas españoles contemporáneos. A continuación revisaremos algunos de los ejemplos más recientes.

Un tipo de tratamiento del tema es físico, geográfico. La descripción de un lugar o la arquitectura específica. Es el caso de «Jardín cerrado» de Francisco Ruiz Noguera (Frigiliana, Málaga, 1951)[48], que, como antes vimos a propósito de Luis Muñoz, no menciona que se trata de un jardín de Nueva York, en concreto el patio-jardín del famoso edificio histórico «Amster Yard», en la actualidad sede del Instituto Cervantes de Nueva York. Texto escrito según su autor en 2000, durante un viaje de varios poetas (María Victoria, Ana Rossetti, Luis Muñoz, García Baena y él mismo) para presentar allí la edición malagueña de la obra completa de Pablo García Baena, *Recogimiento*, durante el periodo en que dirigió el Instituto Antonio Garrido Moragas. Ruiz Noguera destaca la decadencia del lugar y el efecto de la nevada: «Nieve sobre la yedra: / es un cofre el jardín, de sombra y ruinas, / para guardar, celoso, / la pureza del blanco». De tono muy distinto es la presencia de Nueva York en el poema «El color de la vida»[49], en el que Ruiz Noguera denuncia la injusticia del desequilibrio Norte/Sur: «El color de la vida resplandece / en torres de cristal de ciudades del norte, / pero también su luz derrama los destellos / en la extensión desnuda de un desierto implacable, / y entremezcla sus rayos con la sombra / fragante de una selva en cuyo nombre habitan / la abundancia de lluvias y la furia del viento. / [...] El color de la vida tiene el mismo sonido / en Nueva York o Lima que en Londres o en Yamena:...». Tal vez de ese mismo viaje date el episodio evocado por García Baena (Córdoba, 1921) en su poema «Catedral de San Juan el Divino»: la visita al Rincón de los Poetas: «Tendió la mano hacia el jaspe blanco / donde Emily Dickinson legaba / el anillo irradiante de la abeja»[50].

---

[48] Francisco Ruiz Noguera: *El oro de los sueños*, Madrid, Hiperión, 2002.
[49] Francisco Ruiz Noguera: *El año de los ceros*, Madrid, Visor, 2002.
[50] Pablo García Baena: *Los Campos Elíseos*, Valencia, Pre-textos, pág. 24.

Es la deslumbrante verticalidad de los edificios acristalados la que genera el poema de Lorenzo Oliván (Castro Urdiales, Cantabria, 1968) «Equilibrios: Nueva York»[51], donde se hace presente la tensión entre gravedad y sentido ascensional que ya había angustiado a Rafael Alberti en la contemplación de los rascacielos de Manhattan: «Desde el suelo, una fuerza de cristales, / vertical, busca hundirse / en las cimas del viento». El emblema de la ciudad es, por supuesto, esa línea del cielo que forman los rascacielos de Manhattan vistos desde la otra orilla del río Hudson. Y dentro de esa línea, desde 1973 destacaba el World Trade Center con sus dos Torres Gemelas que simbolizaban el sistema capitalista. La poética visión de Alberti se hizo trágica realidad, como es bien sabido, el 11 de septiembre de 2001, cuando un ataque terrorista suicida con aviones las hizo caer ocasionando la muerte de casi tres mil personas. El suceso, que pudo ser visto en directo, conmocionó en todo el planeta, y no podía dejar de tener reflejo en la poesía española. Veamos algunos ejemplos.

Álvaro García (Málaga, 1965) se refiere a él en fragmentos de su libro *Caída*, escritos en esos días. Por ejemplo: «...Ve el derrumbe y se calla la mañana. / La mañana se torna ascuas de nieve. / Sólo entrega esta mano arena al aire, / pero es un trozo de aire hacia más aire / que gira por la cáscara del mundo / y sopla en las heridas que no acaban: / la muerte que habitó ventanas vivas / a las que ir en charla de ascensor. / Si pienso cómo el vértigo se arroja / y cae sin final, el día frena.»[52]. En el largo poema *El río de agua*[53], Álvaro García se refiere a su primer viaje a Nueva York: la entrada en Manhattan, Central Station, Broadway, etc. El derrumbe de las Torres impregna varios de poemas del libro: *Sonidos metálicos en Manhanttan* (2005), obra de Antonio Rodríguez Jiménez (Córdoba, 1959). En «Locos paseando por el puente de Brooklyn», «Camina desde Wall Street a las Torres», «Un ángel en la calle 67», «El uso del idioma», «Sonidos metálicos en la zona cero» hay referencias explícitas, y el poema «Dos mujeres gigantes y enigmáticas» les está dedicado a modo de elegía: «Es

---

[51] Lorenzo Oliván: *Libro de los elementos*, Madrid, Visor, 2004.
[52] Álvaro García: *Caída*, Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 15.
[53] Álvaro García: *El río de agua*, Valencia, Pre-textos, 2005, págs. 10-11, 21-22.

tristes verlas en las guías, como fantasmas / que existieron en un pasado remoto. [...] Son mujeres de más de cien pisos que han sido destruidas / en nombre de algún dios fanático, exaltado y furioso»[54]. El título del libro parece referirse al ruido producido por las obras de desescombro de la llamada Zona Cero.

Por su parte, Joaquín Pérez Azaustre (Córdoba, 1976) trata el asunto en su caligrama «Nueva York (un poema)», en el que el texto de los versos componen la figura de las dos torres idénticas, en los que podemos leer: «Ni siquiera un poeta puede salvarte [...] si lo que te sostiene es una excusa»[55]. Y muy recientemente, el joven poeta cordobés Nacho Montoto (1979) ha vuelto a referirse a la destrucción de las torres con una estética cercana a los iconos cinematográficos en «El Poeta de Nueva York»: «Un sándwich de realidad / Help me Rhonda / Don de Lillo carraspea / Unchained melody / World Trade Center / Cuerpos rotos tras los escaparates / La ciudad de los superhéroes / Ratas en Central Park / Románticos por Strawberry Fields / Curiosos impertinentes en MOMA / Nido de Naciones Unidas / John Gotti y el FBI / Tribeca es el nuevo hogar/ Superman: Un poeta en Nueva York»[56]. Pese a su modernidad, y aunque sea con filo irónico, sigue latente la huella de García Lorca.

Con frecuencia, los poetas españoles contemporáneos huyen del panegírico al tratar el tema de Nueva York, y nos ofrecen una imagen que resalta sus aspectos menos positivos: la sordidez de sus recovecos, el dorso de la vista glamourosa que ofrecen las agencias turísticas. Así lo hace otro poeta catalán: Joan Margarit (Sanaüja, Lleida, 1938). En su libro *Cálculo de estructuras* (2005), el primero de sus «Tres poemas americanos» está dedicado al «South Ferry». Margarit destaca el contraste en distancia tan corta entre dos realidades tan lejanas, unidas por el destartalado barco: «que hiende el agua sucia en Staten Island: / el viejo vertedero desde donde hemos visto, / con ojos entornados por el frío, / el

---

[54] Antonio Rodríguez Jiménez: *Sonidos metálicos en Manhattan*, Granada, Alhulia, 2005, pág. 46.

[55] Fue publicado en el número monográfico dedicado a La ciudad por la revista *Litoral*, Málaga, 244, 2007, pág. 293.

[56] Publicado en la revista *Dulce arsénico*, número 2, octubre 2008.

perfil más hermoso de Manhattan»[57]. Se trata de una visión desmitificadora, o al menos más completa de la realidad de Nueva York, pues atiende también a «La pobreza de América, el fracaso que siempre / está debajo de los mundos nuevos». El segundo poema de Margarit que conviene recordar es «Hotel Marriot. Madrugada», de su libro *Casa de misericordia* (2007). Se trata de la expresión de una experiencia más íntima. En una lluviosa alta noche, el protagonista siente una gran tristeza mientras contempla desde la habitación del hotel el edificio Chrysler («el más bello rascacielos del mundo») y comprende que no es ese su mundo: «Son ensordecedoras voces de mi pasado / que me dicen: detente y vuelve a casa. / Nada en el norte helado de la aguja»[58]. Mirada al lado oscuro de la ciudad es también la de Fernando Valverde en su poema «Un violinista ciego en Central Park», de su libro *Razones para huir de una ciudad con frío* (2004). Y en alguna ocasión, la estancia en la ciudad sirve para recapacitar sobre la propia tierra; es el caso de la gallega Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977), quien tras pasar sus primeros quince días allí en 2002 escribió un poema en el que la define por contraste: «New York»: «A sabia, a xentil, / a cativante europa. / A bela, a sofisticada, / a profunda europa. / A esbelta, a dramática, / a mórbida europa. / A meticulosa, a tola, / a reconcentrada europa. / A sensible, a mística, / a firme europa. / A abnegada, a auténtica, / a delicada europa»[59].

Se mencionó antes el libro de Antonio Rodríguez Jiménez a propósito de las Torres Gemelas. Merece la pena volver sobre

[57] Cito la versión castellana realizada por el autor, Joan Margarit, *Cálculo de estructuras*, Madrid, Visor, 2005, pág. 147.

[58] Joan Margarit: *Casa de misericordia*, Madrid, Visor, 2007, pág. 57.

[59] Me escribe Yolanda Castaño: «Lo curioso de ese poema es que se titulaba «New York» y luego sólo hablaba de Europa, describiéndola a partir de una serie de adjetivos. Era la primera vez que yo viajaba a América y utilicé a la gran metrópoli yanqui como pretexto para definir mi tierra, para conocer más lo propio a través de la confrontación con lo ajeno. Mantengo aún que no hay como salir para saber bien sobre lo propio, nada como observar desde fuera. Por eso ver Nueva York me ayudó a entender tanto mejor Europa, con sus virtudes y sus defectos, relativizándolos al observarlos dentro de lo global. El poema fue sólo eso, un detalle aislado, una anécdota, que acabé publicando en alguna revista y leyendo en un par de recitales». El poema está inédito en libro. Agradezco a su autora la generosidad con que me lo proporciona.

Sonidos metálicos en Manhattan (2005) pues se trata del primer libro del siglo XXI que conocemos dedicado por completo a Nueva York. Se forma a modo de crónica poética de una larga estancia en la ciudad. Y como tal, da cuenta de lugares visitados (Puente de Brooklyn, Washington Square, Soho, Calle Broadway, el barrio del Bronx, Liberty Island, la tienda Other Music, el Kit Kat Club, etc), así como de experiencias vividas, por lo general eróticas. Parece interesante detenerse en este punto, porque el autor, director del suplemento cultural del diario *Córdoba* «Cuadernos del Sur», en los años 80 y 90 fue uno de los más duros detractores de la llamada *poesía de la experiencia* y de su estética de poemas urbanos en los que se presenta una relación amorosa y sus incidencias. Resulta paradójico que el mayor defensor de la llamada *poesía de la diferencia*[60] siga ese modelo antes denostado en la mayoría de los poemas del libro. El protagonista conoce una atractiva mujer con la que congenia, intima con rapidez y por lo general tiene una satisfactoria relación sexual, quedando luego marcado por su recuerdo, que asociará a diversos lugares de la ciudad. Tal profusión de encuentros sexuales recuerda el esquema de búsqueda / pérdida que abunda en las películas neoyorquinas de Woody Allen, a quien se rinde explícito homenaje en el poema «Un ángel en la calle 67», donde el director de cine charla animadamente con el protagonista.

Muy diferente es el tono que otros poetas actuales emplean en su mirada sobre Nueva York. En la línea de Benjamín Prado y Felipe Benítez Reyes, la perspectiva busca el ángulo literario en el poema de Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954) «El día de la muerte de Allan Ginsberg», del libro *Inventario del desorden* (2003). En él se evoca la ciudad desolada de los textos del poeta *beat*: «El día de la muerte de Allen Ginsberg / puse el televisor como otros días, / vi edificios en ruinas, solares yertos / imágenes de coches destrozados / y gente que dormía entre cartones. // Recordé sus poemas: mudas sombras / del Bronx o de Manhattan / se pierden como grietas en un muro»[61]. El referente para Alber-

---

[60] En 1997 publicó *Elogio de la diferencia (Antología consultada de poetas no crónicos).*

[61] Antonio Jiménez Millán: *Inventario del desorden*, Madrid, Visor, 2003, pág. 32.

to Santamaría (Torrelavega, 1976) es John Ashbery. A él se refiere en su poema «Canción repetida», del libro *El hombre que salió de la tarta* (2004): «Enumerar las blancas formas de diciembre en Nueva York [...] Pero recuerda sobre todo las palabras de John: 'fuiste tú quien me las encontró, las cosas / que me gustan, los lagos y los cuadros...»[62]. Antonio Lucas relaciona a los dos principales iconos poéticos de la ciudad del Hudson para los poetas españoles más jóvenes en el título de su poema aún inédito «Federico García Lorca revela un secreto a John Ashbery en la noche del East Village»[63]. Se trata de un largo y magnífico poema sobre las entrañas de la ciudad, en el que, a modo de actualizada versión de la mirada lorquiana de 1929, el poeta indaga en el envés de la opulencia y el esplendor la verdadera naturaleza de la metrópolis, que sigue estando erigida sobre la opresión de los desheredados. Recorrido nocturno en el que sobresalen las imágenes alucinadas: «La noche de Nueva York abrió sus piernas para mí. / Fue de blues, de jazz, de fuego. / Los árboles lanzaban hojas lentas, puro miedo de gárgola cayendo». Abunda la iconografía mediática: «Los amantes encienden el cuchillo de las transfusiones en la puerta de los clubes. / Los pianos presagian plenilunios de sexo enfebrecido. / La mano hospitalaria es una trampa. / Hemos visto hombres madrugando en la muerte donde esta calle acaba // Es la noche en Nueva York, la oscura misa de trompetas, / los sintetizadores, el ruido como otra infancia, / los cuerpos vírgenes, los ángeles furiosos de la depravación. / Turbio séquito en la madrugada del East Village». Y no falta el recuerdo de la tragedia del World Trade Center: «Manhattan anuncia su abismo y estrella contra sus torres palomas de remordimiento». También hallamos imágenes en las que García Lorca y John Ashbery podrían reconocerse: «El viejo emperador empuja un carro de miseria, / un botín de branquias y de cálices impuros».

La vivencia poética neoyorquina que transmite Aurora Luque (Almería, 1962) en «Epicuro en la Quinta Avenida» (*La siesta de*

---

[62] Alberto Santamaría: *El hombre que salió de la tarta*, Barcelona, DVD, 2004, págs. 31-32.

[63] Pertenece al libro de próxima publicación *Los mundos contrarios*. Agradezco al autor la gentileza de ponerlo a disposición de este artículo.

Epicuro, 2008) tiene referencias literarias, pero muy enraizadas en la propia vida. Encontrar un restaurante italiano de nombre Epicure, el filósofo de predilección, al principio de la gran arteria de Manhattan suscita en la poeta andaluza el rechazo a la visión de Italia que hace la industria cinematográfica norteamericana (Coppola y su *Padrino*), tan diferente a la que ella aprendió a conocer y a amar en la lectura de *Fabiola*, el clásico del anglo sevillano Cardenal Nicholas Wiseman sobre los primeros años del cristianismo: «la antigua, / la caducada y vieja. Yo quería tener con Fabiola, / mi quinta en la Campania [...] Tal vez el Cardenal me hizo epicúrea»[64].

He dejado para el final de este recuento la serie «Nueva York» que cierra el libro *Resurrección* (2005), de Manuel Vilas (Barbastro, 1962), porque es el más completo e interesante conjunto de poemas escritos sobre el tema en lo que ha transcurrido del siglo XXI. Lo forman nueve fragmentos compuestos por versos libres que relatan en primera persona una estancia en la ciudad a pie de calle. Es decir, al margen de monumentos y recorridos turísticos. El personaje deambula por ella como un turista no ilustrado, que recorre Harlem, Chinatown, las calles 42 y 44, el Village, Little Italy, Times Squeare, Coney Island, Ellis Island, etc. Compra relojes falsos, come en MacDonald's, se traslada en metro donde contempla el caleidoscopio de razas que conviven en tensión continua en la urbe, contrata prostitutas, se hace un tatuaje falso o liga con una recepcionista del hotel. En la línea de un realismo sucio, donde la única referencia literaria es la de Walt Withman, el gran poeta de Manhattan, esta serie pretende y consigue ser un documental *apoético* de la realidad callejera del Nueva York actual, que carece de lirismo a ras de tierra. No hay glamour de serie televisiva, ni de reportaje viajero de suplemento dominical. No vemos las grandes avenidas ni las vistas del Hudson, ni las hectáreas vivificantes de Central Park. Es la vida sórdida y sin edulcorante de la ciudad auténtica, de la vida diaria de millones de personas que malviven como pueden la que se nos transmite en el lenguaje descarnado en que se expresa («Se levanta de la cama como una tempestad de carne baratísima, / y aplaudo, y ella dice eres un puto

[64] Aurora Luque: *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008,. pág. 11.

majara, que te follen»[65]). Relato dinámico en el que el protagonista va y viene, come («...una masa inmunda de carne, verdura, arroz, frutas, tomates. / Todo vale lo mismo al peso, igual las gambas / que las zanahorias, y eso me hacía feliz,»[66]), o escribe («Escribí esto: 'Había estado follando toda la noche / con una puta afroamericana...»[67]) y consigue transmitir una imagen muy diferente de la que acostumbramos a hallar en los demás poemas, casi todos subyugados bien por el prestigio iconográfico de la ciudad, bien por su prestigio literario, cimentado en la serie de hitos que hemos venido consignando.

A la vista de este recuento panorámico y sin duda bastantes más ejemplos quedan fuera parece evidente que la vigencia de la ciudad de Nueva York, su realidad y sus mitos, es muy consistente, y que no sólo no se agotó en el siglo XX con ejemplos tan señeros como los citados, sino que las nuevas promociones poéticas siguen cultivando el *topos*, con las variaciones coherentes a un nuevo tiempo en un universo global y virtualizado. Por si fuese necesaria alguna prueba de que así seguirá siendo en el inmediato futuro, bastará mencionar que *Dulce arsénico*, *Revista de creación artística y literaria, administrada en pequeñas dosis*, ha dedicado su última entrega (octubre 2008) de forma monográfica a «Nueva York». Revista de carácter objetual, componen esta entrega un total de 37 poemas y textos y un cd adjunto. Colaboran treinta y cuatro jóvenes autores que tienen Nueva York entre sus intereses estéticos y continúan una tradición poética iniciada hace casi cien años; entre ellos, Carmen Camacho, Ana Santos, Estíbaliz Espinosa, Javier Esteban, Nacho Montoto, Estel Julià, Mariano Peyrou, Sergio C. Fanjul, Harkaitz Cano, Isabel Bono, Eva Díaz-Ceso, Borja Criado y Marcos Wasen. Conviene estar atentos a la evolución futura del *topos*

[65] Manuel Vilas: *Resurrección*, Madrid, Visor, 2005, pág. 116.
[66] *Ibíd.*, pág. 109.
[67] *Ibíd.*, pág. 115.

Los méritos de Ernestina Champourcin

Carlos Javier Morales

A LOS DIEZ AÑOS DE SU MUERTE, ESTE ARTÍCULO REPASA LA TRAYECTORIA DE LA POETA ESPAÑOLA.

El 27 de marzo de 2009 se han cumplido diez años de la muerte de Ernestina de Champourcin. Con este motivo, unido a la reciente publicación del volumen *Poesía esencial*[1] de Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905-Madrid, 1999), que incluye un documentado y penetrante estudio introductorio de Jaime Siles, autor también de la selección de poemas, he vuelto a leer con el fervor de siempre, y con la distancia crítica que dan los años y el oficio, la obra poética de una mujer clave en la lírica hispánica contemporánea, aunque, por circunstancias muy diversas, todavía hoy siga siendo poco leída y apreciada.

Esta relectura, pretendidamente crítica, ha requerido por mi parte un especial distanciamiento afectivo, pues Ernestina fue para mí, aprendiz de poeta a los diecisiete años, recién llegado de Canarias en 1984, con el propósito de estudiar Filología Hispánica en la Complutense, una maestra de poesía y de coherencia moral, además de una amiga encantadora, pese a los más de sesenta años de edad que nos separaban. Por supuesto, no pretendo hacer una memoria de mi amistad, sino señalar este hecho biográfico por todo lo que de positivo –y también de perjudicial– puede suponer para el enjuiciamiento literario de su obra en verso. Y, concluyendo sin más esta referencia personal, debo también advertir que Ernestina fue para mí maestra en la misma medida en que nunca trató de orientarme hacia ninguna corriente poética determinada, ni pasada ni presente; sino que me estimuló a for-

[1] Madrid, Fundación Banco Santander, Col. Obra Fundamental, 2008, LXIV+290 págs.

marme en la lectura de los poetas más diversos: antiguos y modernos, españoles e hispanoamericanos, hispánicos y de otras muchas áreas lingüísticas.

Me gustaría, antes de introducir al lector en los méritos concretos y en las claves interpretativas de su poesía, hacer un recuento panorámico de los principales valores que aporta la escritura de Ernestina de Champourcin a la historia de nuestra lírica, pues no estamos sólo ante una gran poeta —que es lo decisivo al fin y al cabo—, sino ante una figura literaria que vivió en unas circunstancias tan interesantes como adversas para la elaboración de una voz poética personal. Y esas circunstancias de su vida y de su personalidad, pudiendo haber frustrado su talento, la impulsaron a escribir con una necesidad tan instintiva como exigente y casi siempre lograda.

Por un lado, Ernestina de Champourcin, además de ser la mujer o una de las pocas mujeres poetas de la generación del 27 (rótulo que algunos utilizan perezosamente para compendiar en él *todos* sus méritos), tuvo la suerte de vivir noventa y cuatro años y el logro de haber mantenido siempre viva una capacidad creciente de lucidez creadora. Su sola trayectoria poética es un recuento –y un recuento honorable– de toda la poesía española del siglo XX: desde los últimos destellos del Modernismo hasta las indagaciones metafísicas o cercanas a la mística que cultivan muchos de los poetas actuales, pasando por la poesía pura, las influencias del surrealismo, la poesía religiosa de tono conversacional en la posguerra, la exploración existencial de los años 60, el neosurrealismo de los 70 y primeros 80, así como esta poesía de aspiración metafísica que encontramos en autores de hoy como Miguel Florián, Lorenzo Oliván, Vicente Valero, la nueva etapa de Vicente Gallego o de Carlos Marzal, etc.

Ernestina de Champourcin, además, cultiva desde los años 20 una poesía religiosa cuya tradición se había interrumpido en España prácticamente desde el siglo XVII, al menos si hablamos de una poesía religiosa ortodoxa con la fe católica que conforma nuestra cultura, y que esta poeta ha encarnado en consonancia con su tiempo –con sus diferentes *tiempos*– y con sus más auténticas inquietudes vitales, sin caer nunca, o casi nunca, en una mera transposición al verso de su vida de piedad cristiana (que de esto

ha habido bastante, y alguna vez también en la propia Ernestina). De manera que en ella la fe ilumina su visión del mundo, pero sin encandilar nunca la intuición netamente *poética* en la que se ha de originarse toda auténtica poesía.

Por último, y dentro de este rápido recuento de los grandes valores de su obra, debe advertirse algo casi obvio, pero que fácilmente puede perderse de vista desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XXI. Me refiero al hecho de que Ernestina tratara siempre el tema amoroso desde su natural condición femenina (que en aquellos años 20 fue de tal valentía como para ser calificada de feminista), con toda la novedad que esto implica para la poesía erótica española contemporánea. Su condición de mujer la llevó a asumir el amor erótico como una purificación espiritual complementaria a la purificación religiosa que trataba de experimentar en su vida. Su voz amorosa es la voz de un yo que se entrega libremente al amante hasta la inmolación de sí misma, la cual tendrá consecuencias inmediatas en su cuerpo y en su alma. Así lo expresa, por ejemplo, en un extenso poema de *La voz en el viento*, libro publicado en 1931 y escrito después de conocer, a principios de 1930, al también poeta Juan José Domenchina, futuro esposo que morirá junto a ella en México, en 1959:

(...)
Me socavaste toda.
Yo abría sin recelo ademanes oscuros,
palabras sin semilla.

(...)
Nunca me presté a ser la caricia sombría
que enturbia el horizonte y detiene los pasos.
Yo borraré la opaca firmeza de mi cuerpo.
¡Que nada mío ciegue tu lúcido fervor!

(Del poema «La voz transfigurada», 3, pág. 59)[2]

---

[2] Citaré, siempre que sea posible, por la reciente edición de su *Poesía esencial* (Madrid, Fundación Banco Santander).

El tema central de su poesía, el drama del que arranca toda su escritura, es la tensión continua entre la *creencia en Dios* y en su felicidad infinita, de una parte, y, de otra, la *limitación* de nuestra existencia terrena. Dos fuerzas que actúan en su obra con una intensidad verdaderamente dramática, generando un *vacío*, un desierto entre lo Uno y lo otro, que en esta poeta no es un territorio absurdo, sino un paso necesario –doloroso o gustoso– para acceder al Paraíso donde todo drama habrá de resolverse:

(...)
Y crecer para adentro
es lo que más se espera,
como esas raíces
que van a florecer
cuando nadie las mire.

(Del libro *Del vacío y sus dones*[3])

Por tanto, su lucha interior arranca de una posición espiritual radicalmente optimista, aunque sin fáciles entusiasmos. De ahí que el amor erótico pueda ser un camino y un reflejo del amor místico, que el mundo presente sea un conjunto de signos (muy simbolista siempre, de principio a fin) para poder intuir la grandeza de la otra tierra prometida por Dios. Cielo y tierra se unen hasta en los momentos más desesperantes, como en esta elegía a Emilio Prados, de su *Primer exilio* (1978):

(...)
Emilio del jardín
cerrado hacia la tierra
en tus manos trenzadas
unas ramas humildes.
¿Las sientes en tus huesos
florecer y enraizarse?

---

[3] *Del vacío y sus dones*, Madrid, Eds. Torremozas, 1993, pág. 48.

¿Adónde fuiste Emilio?
Tu río corre siempre.

(Del poema «Elegía a destiempo», pág. 212)

Por esa correspondencia incesante entre Dios y su mundo creado, también los otros, sus prójimos, sus compañeros de viaje, no son nunca un obstáculo, sino un puente para su encuentro con Dios. Y, por el mismo motivo, la memoria de todo lo vivido no es jamás un recuerdo inútil, sino el recuerdo de lo que ha hecho Dios y lo que ha hecho ella, lleno de un agradecido amor por la vida, también en los momentos de más turbador aislamiento social o psicológico. Recuerdo, por tanto, que es fermento para la vida presente y futura. Así le habla de Castilla, de su lejana Castilla, a su difunto Juan José, enterrado en México, donde también escribe la poeta:

Yo te quise traer un ciprés de Castilla.
¿Para qué? me pregunto. ¡Si ya la tienes toda!

(Del libro *Cartas cerradas*, 1968, pág. 157).

Yo distinguiría en su larga carrera poética tres etapas fundamentales, cada una con sus evoluciones propias que podrían dar lugar a más precisas divisiones y subdivisiones. En primer lugar, estarían sus libros publicados en España antes de la guerra civil, que arrancan con la estética modernista, acusan luego el poderoso influjo de la poesía pura y se enriquecen finalmente con las visiones surrealistas, sin someterse nunca a esta escuela de vanguardia. En todos estos libros el Yo-poético aparece como un *ser llamado a la eternidad*, que empieza a eternizarse precisamente a través de su escritura poética. A esta etapa pertenecen los libros *En silencio* (1926), terminado a los 20 años en medio de un fervor innegable por Rubén Darío, aunque con una voz humilde e inocente que resulta muy suya; *Ahora* (1928), marcado por la decisiva influencia de Juan Ramón Jiménez; *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936), en los cuales la estética surrealista ha dejado sus huellas a través de una proliferación de imágenes ilógicas que, pese a todo, no obstruyen el hilo argumental de los poemas.

En su libro *Ahora*, publicado en 1928, con veintitrés años, encontramos ya una voz personal que nos interpela con acento propio e intenso. El poema, como en Juan Ramón y en toda la poesía moderna de preguerra, se concibe como el texto sagrado, el haz luminoso y revelador de un envés engañoso que es la vida real. Explícitamente lo proclama en su poema «Cromos vivos», dedicado precisamente a su admirado Juan Ramón:

Hoja blanca de hoy, de siempre, de mañana.
Frutal de cada día, semilla fecundada
por un rayo de luz o una gota de agua.
La vida fluye abajo, arrastrándose vana.
Encima de mi frente, los divinos fantasmas
del sueño verdadero, los éxtasis del alma...
cicatrices de oro, que mi pluma va abriendo
sobre la hoja blanca (pág. 36).

La etapa siguiente comienza en México y se halla marcada por una definitiva conversión religiosa vivida en su exilio. Ahora el Yo-poético se nos presenta como un ser arrojado en el tiempo, a todos los avatares de la existencia, aunque siga recordando su perenne llamada a la eternidad, a la unión con Dios. Esto provoca una conflictividad diaria, resuelta en una profunda paz de espíritu, sí, pero después de haber sufrido muchas experiencias contradictorias. El lenguaje poético se convierte ahora en oración, y ya no es el recurso redentor que confiere *por sí mismo* eternidad a la poeta, sino un medio de comunicación luminosa con Dios, único garante de toda eternidad. A ello corresponde un lenguaje aparentemente más llano y lindante con lo conversacional. Tal etapa se inicia con *Presencia a oscuras* (1952), el libro poéticamente más irregular de toda su obra, por cuanto trata de poner por escrito, a veces con excesivo detalle extrapoético, las experiencias que ha vivido a raíz de una definitiva conversión religiosa acaecida en México. Aun recogiendo poemas valiosos, como las décimas de la «Exigencia de amor», la «Oración al Espíritu Santo» y algunos otros, este volumen se justifica más por su finalidad testimonial sobre la honda transformación que la luz de Dios ha obrado en su mente. Si se leen poemas como «Pesar», «Hora santa» y

otros no incluidos en la selección de Jaime Siles, el lector podrá apreciar una profunda autenticidad religiosa, pero su explicitud racional los hace más fríos y planos poéticamente.

Digo que en *Presencia a oscuras* la luz de Dios actúa sobre su mente, sobre su conciencia intelectual, porque en el libro siguiente, *El nombre que me diste* (1960), su relación con Dios se hace más personal y abarcadora de todas sus potencias humanas (inteligencia, deseo y sensibilidad unidos en un verso más depurado y penetrante). En este libro toda la capacidad visionaria de su juventud se equilibra prodigiosamente con la nueva visión que le ofrece la fe hecha vida de su vida y, por tanto, fuente de un amor tan auténticamente vivido como el erotismo de *La voz en el viento* o de *Cántico inútil*:

Tú solo. Nada más.
Tú solo. Nada menos.
—Tu presencia en mi alma
y la ausencia en mi cuerpo
de lo que no eres Tú.
¡Qué trueque de silencios!
Silencio tuyo en mí
y silencio secreto
de todos los vacíos
que tu mano va abriendo.
Entre tanto callar
qué marcha hacia lo eterno (pág. 122).

Dentro de esta segunda etapa poética, toda ella desarrollada en México, Ernestina escribirá también *Cárcel de los sentidos* (1964), una suerte de noche oscura del alma, en la que el Yo-poético trata de encarar las dificultades de su vida espiritual en el transcurso de su existencia diaria. La falta de estímulos sensoriales por los que atraviesa su vida interior la llevan a materializar ese vacío en imágenes deseadas más que contempladas, puesto que lo que ahora se ha vuelto difícil ha sido precisamente el *ver* con los ojos lo que la fe le anuncia desde dentro. Pero se trata, en cualquier caso, de un vacío fecundo, tanto en la poesía como en la esperanza que mantiene su alma firme.

Algo, si no contrario, sí que complementario, ocurre en el curioso libro siguiente, *Hai-kais espirituales* (1967), donde la poeta recoge, en la expresión ceñida del *hai-kai* japonés, los destellos de la luz divina que percibe por sorpresa en medio de la oscuridad de su vida interior, y que bastan para colmar su necesidad de satisfacción sensible en el ansioso caminar por este mundo. Los *Poemas del ser y del estar*, último libro escrito en México y publicado en 1972, el año de su regreso a España, vienen a ser una continuación de las *Cartas cerradas*, aunque ahora la evolución de su espíritu, acrisolado por las pruebas de varios años oscuros, sitúa al Yo-poético en un *ser* fortalecido por la gracia y en un *estar* asombrado por las luces divinas que se ven desde este mundo, a pesar de su fragilidad:

> *(...)*
> *Aquí estoy en lo Tuyo,*
> *en lo mío, en lo nuestro.*
> *¡Lugares luminosos*
> *y oscuros del encuentro!* (pág. 175)

Su tercera y última gran etapa comienza con su regreso a España, en ese mismo año de 1972, y se caracteriza por una escritura poética de mayor creatividad irracional en el lenguaje (muy acorde también con la poesía que se escribe en España durante esos primeros setenta, aunque sin plegarse a ninguna moda), que trata ahora de indagar en las relaciones del Yo-poético con su prójimo, con todos sus prójimos (incluido su ya difunto esposo, el poeta Juan José Domenchina), partiendo de la desazonadora experiencia de un reencuentro con la patria que le resulta extraña y difícil de reconocer como suya. Sin perder nunca el horizonte divino y la dimensión religiosa de su mirada, esta poesía se halla más centrada en la conflictividad de este mundo, planteada siempre desde su experiencia personal y como un reto para cumplir un destino en la tierra que, sin embargo, trasciende su existencia terrena. Esta etapa se inicia con *Primer exilio* (1978), donde la poeta hace memoria aparentemente detallada de todas las personas y lugares que marcaron su exilio a México, considerado como el primero de otros destierros posteriores (la viudedad, la nostalgia del Paraíso,

la incomunicación con sus compatriotas...). Este libro, de una contención formal exquisita en su versos de arte menor, que sugieren mucho más de lo que callan, abre una etapa de esplendor creativo que rebasará los noventa años de edad de su autora.

En 1984 aparece *La pared transparente*, esa pared invisible que impide al Yo-poético comunicar su intimidad con los semejantes, aparentemente compatriotas, que encuentra en su entorno. La complejidad del ser humano y de la sociedad que el hombre ha creado al margen de Dios lleva a la poeta, sin lamentos estériles, a tratar de encontrar un sentido fecundo a esa soledad, que se vierte en esperanza del Paraíso, tanto para ella como para todos sus solitarios conciudadanos. Y esta acumulada soledad psicológica y social –no espiritual– la llevará a escribir el libro que marca otra cima en su creación poética y en la historia de la poesía española de las últimas décadas, por oculto que haya pasado para muchos. Me refiero a *Huyeron todas las islas* (1988), con título tomado del Apocalipsis y con un lenguaje simbólico de tono profético, semejante en esto al último libro bíblico. Su significado es también apocalíptico en el más estricto sentido de la palabra, por cuanto hace una revisión simbólica del sufrimiento y de la salvación final de la Humanidad, de modo que el destino del mundo y del hombre camina hacia una optimista liberación definitiva, por muy misterioso que resulte este proceso. La *isla* que es cada hombre tratará dramáticamente de superar su condición de isla mediante el amor y la fraternidad, mientras el destino del Universo empuja a todas las islas hacia una oscura huida aparentemente más tenebrosa que la soledad actual de cada una:

Serás isla algún día aunque tú no lo quieras:
te arrancarán el istmo que te une al continente
dejándote a merced de brújulas hostiles.

¡Van huyendo las islas a un mundo sin fronteras!
(Poema «Otro final», pág. 236).

En 1991 Ernestina publica una *plaquette* titulada *Los encuentros frustrados*, que ahonda en la incisiva soledad de este mundo y de su situación personal. Dos años después, en 1993, tales poemas

son reunidos con otros posteriores en un libro titulado *Del vacío y sus dones*, que supone otro gran acontecimiento en la ya casi nonagenaria poeta (Observo que en la selección de Jaime Siles, inexplicablemente, no se ofrece ninguna muestra de este último volumen). Se trata de un libro de síntesis vital, muy acorde con su dicción escueta y aparentemente sencilla, en que el Yo-poético va desgranando todos los frutos que la soledad del alma puede cultivar para esta vida y para la vida eterna, si se sabe acompañada por ese Amor que es invisible para este mundo. Para el que corresponde a ese Amor, *Todo es nuevo,/ se siente y aún se quiere/ con gracia de capullo...*[4]

Y en 1996, ya con muchas limitaciones físicas y casi ciega, publica el cuaderno *Presencia del pasado*, un nuevo homenaje a la memoria que siempre ha tenido fresca y activa, pero sin lamentaciones, sino hambrienta de transformar ese pasado en un futuro de total esplendor.

Estilísticamente, y a pesar de la incesante evolución de su poesía desde los años 20, hay dos constantes que me interesa subrayar a lo largo de toda su obra: su gran capacidad visionaria, es decir, sus continuos logros a la hora de materializar en imágenes conmovedoras el misterio trascendente que palpa místicamente en su vida espiritual, y, por otro lado, su tendencia a la adjetivación abundante y sorprendente, por lo inesperado que resulta casi siempre el matiz apuntado. He de advertir, sin entrar en mayores concreciones, que sus imágenes (habitualmente símbolos, es decir, imágenes asociadas irracionalmente) no enredan artificiosamente su discurso ni ralentizan la lectura. No es el suyo el «arte de la dificultad»: sus símbolos brotan en cada poema para tratar de cifrar de algún modo una emoción que de suyo no tiene nombre. Lo más admirable es la modulación que de estas visiones hace en cada poema y en la índole estética peculiar de cada etapa, acorde con un particular estado de su espíritu.

El adjetivo sorpresivo (o las construcciones preposicionales equivalentes), su tendencia a no dejar nunca al sustantivo solo, surge de la necesidad de concretar de algún modo la chispa visionaria que estalla en sus imágenes. Es verdad que, como en todo

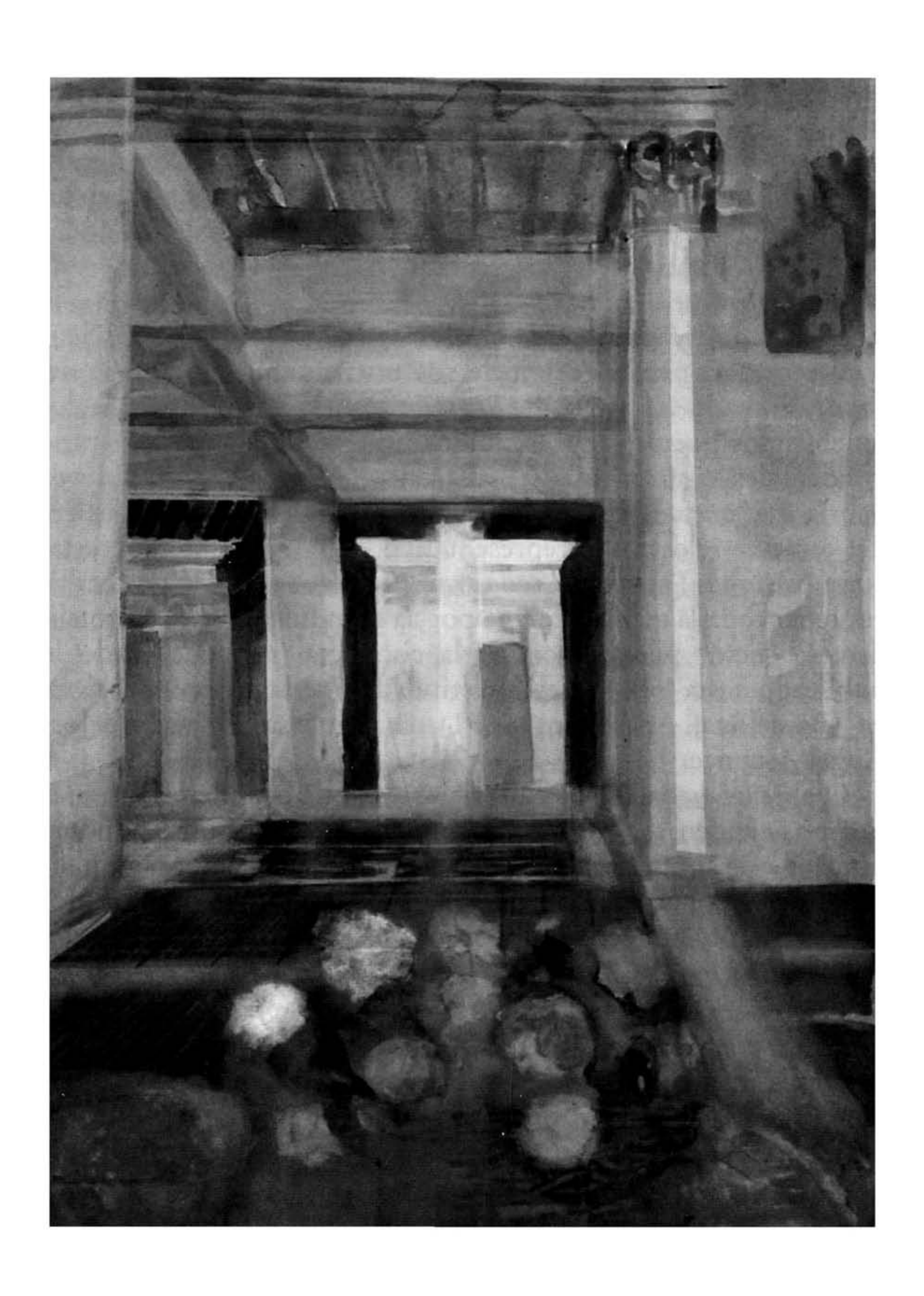
---

[4] *Del vacío y sus dones*, ed. cit., p. 29.

poeta de larga producción, Ernestina a veces se excede en estas palabras especificativas (v. g. *del abrazo sin huella jamás eternizado*, verso de *Cántico inútil*, pág. 84; *he dejado pasar este momento ungido/ con el óleo sagrado que allana los senderos...*, dice en un poema de *Presencia a oscuras*, pág. 104), pero la mayoría de las cualidades apuntadas a cada sustantivo dejan el regusto de una sorpresa absolutamente necesaria.

Hemos de agradecer a Jaime Siles y a la Fundación Banco Santander esta amplia selección de sus poemas. No me parece del todo adecuado el título de *Poesía esencial*, en cuanto que los muchísimos poemas aquí excluidos no resultan en modo alguno accidentales o prescindibles, al menos en su mayoría. Tal vez habría que matizar el título con otro adjetivo que nos advirtiera del carácter selectivo y representativo –no excluyente– de estas composiciones (*antología, muestra, selección...*), que no pretenden contener toda la *esencia* de una poesía grandiosa en casi su totalidad. El lector puede encontrarla completa (al menos todo lo publicado hasta 1991) en el libro titulado *Poesía a través del tiempo* (Barcelona, Anthropos, 1991), en rigurosa edición de José Ángel Ascunce.

Ojalá que estos logros editoriales, aunque bien dispersos en el tiempo, ayuden al lector a disfrutar de la excepcional hondura humana que contiene la poesía de Ernestina de Champourcin, de manera que comencemos a valorarla por sus grandes méritos propios, y no sólo por ser la mujer o una de las pocas mujeres poetas de la generación del 27 ©



La inspiración vanguardista de Carlos Oquendo de Amat

Ricardo Virtanen

La vida de Carlos Oquendo de Amat (nacido 1905, en la provincia de Puno) confluye dentro de lo que podríamos denominar figura mítica de la literatura de vanguardia histórica. Publicó un único libro: *5 metros de poemas*. Con una distribución minoritaria, la crítica de su tiempo le ignoró. Desde un principio su imagen evocó a un ilustre desconocido, a un poeta menor, según el retrato que presentó J. L. Ayala, uno de sus exegetas, en el volumen dedicado al puneño, titulado *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante,* en 1998[1].

Oquendo murió joven (a los 30 años de edad), después de una vida ajetreada huyendo de país en país. Recaló en la España de preguerra, dentro de ese clima de exaltación revolucionaria que a tantos escritores y periodistas extranjeros atrajo, como bien contó en 1973 su primer biógrafo, Carlos Meneses, en *Tránsito de Carlos Oquendo de Amat*[2]. Después el olvido. Desde su desaparición en una clínica de tuberculosos en la sierra de Guadarrama, en abril de 1936, no se supo mucho más de él hasta que Vargas Llosa lo reivindicara en el discurso de uno de sus Premios Internacionales en 1967. Desde entonces, *5 metros de poemas*, del que apenas se conservan un puñado de ejemplares originales, se convirtió en

---

[1] José Luis Ayala: *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante*, Lima, Editorial Horizonte, 1998.

[2] Carlos Meneses: *Tránsito de Carlos Oquendo de Amat*, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.

objeto de culto para los estudiosos de la vanguardia histórica, libro del que se han hecho seis ediciones hasta la fecha[3]. Importante ha sido para este despegue la celebración, tanto en América como en España, del centenario del poeta en 2005.

Oquendo de Amat había escrito su único poemario, de 18 poemas, entre los 16 y los 23 años, y asimismo una serie de textos (no más de 5) que publicó en revistas peruanas de la época. Con el paso de décadas es verdad que adquirió vetas de libro mítico y singular. Su legado total, pues, asciende a 23 poemas, lo que mitifica aún más su obra y su figura si cabe. La concepción de *5 metros de poemas* se hace posible desde la perspectiva del empuje de la vanguardia internacional en Hispanoamérica, o, también, desde la misma Hispanoamérica. Por ejemplo, en Argentina se produjo una suerte de ultraísmo, el cual trascurrió paralelo al fenómeno dado en España. En Perú, como en otros países: Chile, Uruguay o la zona de las Antillas, la efervescencia del vanguardismo es notable y produce no pocos hitos. La labor del grupo de Oquendo de Amat cabe cifrarlo dentro del periodo 1924-1927, año este último cuando se publica *5 metros de poemas*. La importancia de los poetas peruanos vanguardistas, muy similar a como ocurrió con el ultraísmo en España, reside en la publicación de revistas de vanguardia, verdadero termómetro del panorama de la *nueva literatura*. Cabe aquí reflejar algunas de estas revistas[4] que proliferaron en este ámbito. Así tenemos desde *Jarana* (dirigida por Adalberto Varallanos), *Guerrilla* (por Blanca Luz Brun), *Hangar* (por Juan José Lora), *Timonel* (por Magda Portal), *Rascacielos* (por Serafín del Mar) o la misma *Hurra* (llevada a cabo por Oquendo de Amat, quien también había hecho el intento de publicar *Celuloide*, una de las primeras revistas de cine, en 1927), a las más representativas, como *Hélice* (dirigida por Julián Petrovick), *Boletín Titicaca* (por Alejandro Peralta y Antero Peralta), y sobre todo *Amauta*, dirigida desde 1926 por el crítico internacional Juan Carlos Mariátegui (a quien luego volveremos), donde el mismo Oquendo de Amat publica tres de sus

---

[3] 1968, 1969, 1980, 1986, 1990 y 2005.

[4] Según estudian Estuardo Núñez: *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938; y Luis Monguió: *La poesía posmodernista peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

últimos poemas conocidos[5]. Otras revistas de cierta importancia en este contexto, y sin un determinado director, son *Flechas*, *Poliedro*, *Abdario*, *Vanguardia*, *Puna*, *Boletín*, *Kuntur* o *La aldea*. Por otro lado, el grupo de poetas y escritores que Oquendo frecuenta en Perú en este periodo está conformado por J. María Eguren, Juan Carlos Mariátegui, Luis Valcárcel, Jorge Basadre o Xavier Abril, éste último nacido como Oquendo en 1905. Sin duda, ese círculo se amplia cuando Oquendo de Amat se perfile dentro del grupo surrealista peruano, junto al ya mencionado Xavier Abril (1905-1990), más César Moro (1903-1956) y Emilo Adolfo Westphalen (1911-2001), entre otros, y que en España se presentaron en 1970 en la antología publicada en la colección barcelonesa Ocnos de Poesía, con el título *Surrealistas y otros peruanos insulares*, preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo.

5 metros de poemas es uno de los libros míticos del vanguardismo hispanoamericano. Para Julio Ortega, además, representa «la más importante muestra del vanguardismo en el Perú»[6]. En general podría decirse que en sí asume, reúne y recopila todos los movimientos de vanguardia histórica que aparecieron entre 1910 y 1924. Es evidente que Oquendo de Amat, como otros poetas de su entorno, tratan por todos los medios de librarse de la inmediata influencia de César Vallejo, que, recordemos, publica *Trilce* en Lima en 1922. ¿Hay huellas de Vallejo en el libro de Oquendo[7]? Sin duda que sí. *Trilce* está muy próximo a la creación de *5 metros de poemas*. Por ejemplo hallamos algunas concomitancias entre el poema indigenista que abre *5 metros*, «aldeanita», y «Aldeana». También «Idilio muerto» resulta ciertamente vallejiano, más en el camino de *Los heraldos negros*. Vallejo, un poeta angustiado y atormentado al igual que Oquendo de Amat. Quizá destino.

Sin embargo, las mayores influencias vienen desde la poesía francesa: Rimbaud, Apollinaire, Cendrars, Eluard y, finalmente, Breton. No cabe duda de que el «arte por el arte», el «arte puro»,

[5] Reproducidos en *Voz de ángel. Obra poética completa y apuntes para un estudio*, Editorial colmillo blanco, Lima, 1990.

[6] *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 151.

[7] Caco Meneses no haya muchas similitudes entre los dos poetas peruanos, según expresa en *Tránsito de Carlos Oquendo de Amat*.

el «arte deshumanizado», procede de la nueva poesía francesa, que Oquendo debió de revisar en Perú. Desde los primeros años veinte leyó, según testimonio de José Varallanos[8], la revista *Cosmópolis*, donde se reunía a la novísima poesía francesa, presentada y antologada por Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre.

Otro de sus mentores fue sin duda el crítico limeño José Carlos Mariátegui, quien alentó a Oquendo en todo momento y colaboró activamente en la edición de *5 metros de poesía*, que editó el hermano del crítico. Mariátegui publicó, además, la revista *Amauta*, bastión de la poesía peruana revolucionaria y vanguardista del periodo 1923-1929. A Mariátegui le llegaban novedades vanguardistas europeas. Guillermo de Torre debió de enviarle *Literaturas europeas de vanguardia* (en 1925) y en 1923 su poemario *Hélices*. De *Literaturas* dio fe en *Variedades*[9], aunque de *Hélices* no dijo nada, al igual que del libro de Oquendo de Amat. Quizá enfermedad, exceso de trabajo o una prematura muerte, en 1930, le privó de ello. Que Oquendo de Amat conoció *Hélices*, uno de los poemarios más importantes de la vanguardia internacional de los primeros años veinte, no me cabe la menor duda. Aunque la evolución que constata *5 metros de poemas* es todo un hecho y un logro en el vanguardismo hispanoamericano, que lo aleja del carácter tipográfico y de época de *Hélices*, así como de su lenguaje (empleo abusivo de poesía caligramática, esdrujulismo y neologismo). El lenguaje de *5 metros de poesía* posee una mayor condensación imaginista (ultraísta y creacionista), cercana no pocas veces a la metáfora surrealista, y conforma, me parece, una summa estética sin precedentes en esos años.

Sin duda, y esto ya lo han apuntado críticos como Luis Monguió o André Coyné[10], el ultraísmo y, en menor grado el creacionismo, son las fuentes inmediatas de Oquendo, junto a la literatu-

---

[8] «Memoria Literaria: el poeta Carlos Oquendo de Amat», en *Carlos Oquendo de Amat. Cien años de poesía viva 1905-2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 26.

[9] *Variedades* (Lima), 28 de noviembre de 1925, reproducido en Crítica literaria, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969, pp. 117-121.

[10] «Un vanguardista peruano», de L. Monguió, y «Se prohíbe estar triste», de A. Coiné; en *Carlos Oquendo de Amat. Cien años de poesía viva 1905-2005*, pp. 80-88 y 106-129, respectivamente.

ra de Vicente Huidobro. Ya nos hemos referido a *Cosmópolis* como centro irradiador desde el cual se asimilaron las tradiciones contemporáneas. Sin embargo Oquendo debió de conocer otras revistas españolas, como *Grecia* o *Vltra*, seguramente prestadas por un ultraísta valenciano que emigró a Perú en 1926, después del periplo ultraísta: Juan José Pérez Doménech, a quien cita, por cierto, en su texto / poema «Nueva crítica literaria», junto a César Vallejo, en la revista *Rascacielos* (ex *Hangar*), y en donde se refiere a sí mismo de esta forma: «carlos oquendo de amat —es un imbécil»[11].

Pero al margen de estas tradiciones, lo característico en Oquendo de Amat será la fusión del imaginismo ultraísta y creacionista con elementos del subconsciente tomados del surrealismo, tal y como proclama el último poema del libro: «poema al lado del sueño», texto onírico e imaginista que acaba así:

Distribuyes signos astronómicos entre tus tarjetas de visita

que sin duda abría las puertas a *otra* poesía que nunca llegó a materializarse en el poeta, que se sepa.

Por otro lado, una de las características intrínsecas del libro, al igual que ocurre con los míticos poemarios de Oliverio Girondo, es su tendencia a cierto carácter lúdico, de ahí que leamos en su comienzo la leyenda «abra el libro como quien pela una fruta». En este sentido, observamos que la disposición tipográfica de los textos se adecua a un libro-acordeón, a una cinta de metraje de cine o a un biombo. Es importante entonces en *5 metros de poesía* la importancia del objeto estético visual, tal y como lo ha referido Germán Belli[12]. Así pues, además del valor inherente al contenido –que después veremos– hallamos en él un valor plástico, y ello consigue que se obtenga una muestra original de literatura y de vida. En definitiva, la forma en *5 metros de poesía* se encuentra en

[11] Recientemente Raúl Rivero así tituló un artículo: «Carlos Oquendo es imbécil. Firma: Carlos Oquendo», *El Mundo*, 16 de junio de 2007, propiciado sin duda por el homenaje que Casa de América de Madrid le dedico al poeta el 30 de mayo de 2007, con ponencias de Sylvia Miranda, M. Ángeles Vázquez y Ricardo Virtanen, y presentado por Antonio Ruiz Pascual.

[12] Carlos Germán Belli: «El libro como objeto estético», *Voz de ángel*, op. cit., s.p.

franca consonancia con el contenido, como ocurrirá décadas después en la poesía visual. *5 metros de poesía*, que en realidad desplegado no mide exactamente esos 5 metros a que alude el título[13], tiene un carácter secuencial, emulando el metraje del cine. No es raro que tras el cuarto poema aparezca un texto que indica «intermedio 10 minutos», como aquellas películas antiguas (recordemos que el libro está escrito a principios de los años veinte) divididas en dos tandas, con descanso. La intención es clara. Crear un libro como montar una vieja película con escenas, lo que irremediablemente nos conduce al tema moderno del libro: los poemas están proyectados como secuencias independientes, imágenes que disuenan unas de otras, como se lee en «campo», donde sustantivos como «paisaje», «ojos», «vestidos», «tren» y «campo» mantienen una conexión semántica, pero no lógico-narrativa.

Otro de los aspectos primordiales del libro es el uso del ritmo en los textos. Un ritmo vital, moderno y lúdico. De un lado, la presentación tipográfica del verso, muy cerca de lo que conocemos por estructura versal caligramática, rompe la habitual lectura discursiva de los versos. Así ocurre en los poemas «Réclam» o «New York». En estos, y otros, se conforma una ruptura de los aspectos primordiales del poema: la estrofa, la rima y la métrica. De otro lado, nos hallamos ante un verso libre, una poesía fragmentada, o más bien, desfragmentada, como si el poeta quisiera ofrecer las muchas caras de la realidad, tal y como ocurría en la pintura –y poesía– cubista. Además del texto, en *5 metros de poemas* debemos tomar en consideración aspectos como el espacio, los distintos tamaños de letras o la inclusión de elementos suprаseccionales (como la inclusión de recuadros anexos al texto central del poema). Encontramos en el contexto general del poema de Oquendo una desintegración del nivel lingüístico habitual, que por otro lado, ya lo hallamos desarrollado en los poemas del ultraísmo español e hispanoamericano, y que tiene en los estudios teóricos del francés Jean Epstein, en torno a la poesía cinemato-

[13] M. Ángeles Vázquez, en «Carlos Oquendo de Amat: 5 metros de poesía» le otorga 4´96 cms. (*Babab*.com, nº 1, enero de 2000, http.//www.babab.com), mientras el testimonio de Omar Aramayo, en «Oquendo: naturaleza sonora y canto», *Carlos Oquendo de Amat. Cien años de poesía viva 1905-2005*, p. 97, nos refiere que *5 metros* mide unos excesivos 6 metros 20 cms.

gráfica, su caldo de cultivo. La originalidad de *5 metros de poemas*, al margen de su disposición como libro-objeto, se encuentra no en la presentación del texto, sino en la reflexión del lenguaje. Por ello discrepo de quienes abogan por que lo original de *5 metros de poemas* sea precisamente la forma externa del libro. En *5 metros de poemas* la forma está meditada y el contenido abstraído dentro de ésta

Destaca además en esta poesía un humanismo ¿deshumanizado? El librito está lleno de escenas humanas, de vida cotidiana, de versos colgados en el ojal del mundo. Sin duda que el acervo oquendiano tiende al poema cosmopolita, al poema de época en el que rechinan «el ruido de claksons», policeman, máquinas de escribir (Underwod), ciclistas, barcos, teléfonos, charleston, surtidores, celuloide o ciudades. Pero al tiempo nos encontramos con infinidad de términos relacionados con la naturaleza. La mixtura es cabal dentro de esa dualidad enfrentada, propio del poema cosmopolita, que ama lo nuevo mas no rechaza la emoción, el sentimiento o términos arraigados al mundo rural del poeta (lo que le aleja sin más del discurso deshumanizado del ultraísmo). Por ello el libro destila una temática deshumanizada, sí, pero al tiempo una sensibilidad prodigiosa. Incluso Omar Aramayo ha llegado a hablar de «experiencia religiosa» a la hora de enjuiciar la creación poética de Oquendo[14], acaso yendo demasiado lejos en la poética oquendiana.

La temática del libro refiere un simbolismo amoroso de gran altura. Es verdad que otros temas menores admitirían asuntos como «la mecanización del mundo» o cierta crítica social (véase el poema «Nueva York»). El amor ocupa el frontal del libro, y fulgura como aquella salvación a que se aferra el poeta después de todo. «poema», en este sentido, es uno de sus textos más conseguidos. Se inicia así:

Para ti
tengo impresa una sonrisa en papel japón.

---

[14] «Oquendo: naturaleza sonora y canto», *Carlos Oquendo de Amat. Cien años de poesía viva 1905*-2005, p. 102.

Aquí, más que vanguardismo deshumanizado, yo atisbo a contemplar un postmodernismo humanizado, por más que muchas de sus imágenes:

en tu ventana cuelgan enredaderas de los volantes de los automóviles

nos conduzcan a un tratamiento novísimo de la descripción metafórica.

Sin duda mi impresión es que en *5 metros de poemas* hallamos una constante dualidad: modernismo / vanguardia, aspectos urbanos/ motivos campestres, lenguaje fragmentado y esquemático / lenguaje posmodernista, lo que concreta una gran paradoja estilística, que caracteriza al poemario en su singularidad.

5 metros de poesía es pues, a la postre, un poemario de síntesis, uno de los mejores hallazgos vanguardistas en este sentido en lengua castellana. Ofrece en sus múltiples y cosmopolitas imágenes una visión original del mundo. Sus versos crujen siempre al leerlos en voz alta, como secuencias rodadas de una película deshumanizada de la que nos hace partícipe desde sus primeras tomas[15]. *Se prohíbe estar triste* reza uno de sus versos memorables. Es difícil estar triste leyendo a Oquendo de Amat. Su poesía nos hace más humanos y nostálgicos, nos sumerge en una película continua que no tiene retorno.

En su lápida, escribía el poeta y amigo Enrique Peña este epitafio:

Oquendo tan pálido, tan triste, tan débil, que hasta el peso de una flor te rendía.

Pero el tiempo no le ha da dado la razón al olvido.

---

[15] En su peculiar retrato del poeta, Mª Antonia Ortega habla, refiriéndose a *5 metros*, de «un objeto de arte que recuerda a las antiguas máquinas de cine, una cámara oscura que no interrumpe la lectura en su interior de los *«cinco metros de poemas»*, en «La maleta de Carlos Oquendo de Amat», *El invisible anillo*, nº 1, mayo-agosto de 2006, p. 58.


Biblioteca



Literatura de la vida

Ramón Acín

«No sé si ustedes conocen a Ángel González. Es posible que hayan leído sus poemas, pero muy poca gente sabe la historia de su vida» (pág. 18). Aparentemente, según esta madrugadora frase de *Mañana no será lo que Dios quiera,* el último libro de Luis García Montero, con más de 400 páginas, parece responder a la biografía del poeta asturiano-universal, fallecido en enero del 2008.

Pero ¿tan simple es la respuesta? Sin duda, en tan abundante correr de nombres, personas, paisajes, acontecimientos, papeles, afanes, sentimientos, emociones, despedidas, cambios, tragedias... que pululan, significativos y vitales, en el libro, se está buscando, como mínimo, evitar el fuego del olvido que todo lo consume («Arder en el tiempo es quedarse fuera de la memoria», apostilla el autor, muy clarificador) y, en consecuencia, mucho habrá –lo hay– de biografía. Pero sobre ésta, entre otras muchas cosas, García Montero, poeta, amigo del biografiado y profesor de literatura, salpimenta también con poesía, hace hueco para una intertextualidad que reúne lo creativo junto a lo vital y que acomoda lo oral al compás de la recreación, sin olvidarse que, junto a tan interesantes presencias de la memoria –atesoradoras de lo vivido–, puede colarse, por ejemplo, una teorización literaria, eso sí, apenas entrevista. Todo eso –y más, no quepa duda alguna al lector– es lo que uno va a toparse en la lectura de *Mañana no será lo que Dios quiera.* Sin olvidar, claro está, que todo ello está servido con la pericia y la sabiduría de «narrador» Luis García Montero. O del poeta. O del Historiador. O del biógrafo. O del profesor... O de todo a la vez.

Mezclar lo sentido de quien escucha –y, luego, escribe– con la vida de quien cuenta –y que anda recuperando lo perdido y casi

---

Luis García Montero: *Mañana no será lo que dios quiera*, Ed. Alfaguara, 2009.

olvidado–; mezclar lo contado/escuchado con la recreación y la reflexión, la misma creación con lo vivido, el pasado que es historia con el presente que bucea en él... destinándolo todo a un único cuerpo compacto y cuajándolo en una misma cosa es un trabajo arduo y titánico. Sobre todo, si la finalidad es ir más allá de la postal al uso, de la instantánea que fija el momento, del recuadro que atrapa una vida en sus aspectos considerados como esenciales. García Montero, con los datos en la mano –una carpeta azul con documentos y una caja verde con fotografías de la familia González– y con la voz de su amigo, cuarteada en múltiples conversaciones, va mucho más allá de las reacciones, sentimientos y emociones de Ángel González, poeta y hombre, y de su mundo –realidad y ficción en los hechos y de lo posible–, atrayendo y atrapándonos en un fluir continuo de vasos comunicantes. Un fluir que sobrepasa con creces la relación entre el biografiado y el biógrafo. Pues, al ritmo del tiempo narrado por Ángel González y filmado después con palabras por García Montero ante los ojos del lector, se atiende a la vida en toda su extensión. Y, como consecuencia, todo o casi todo puede tener cabida en el texto. Desde el aforismo con raíz popular o culta («no decir la verdad y no mentir son hechos compatibles»), hasta el pensamiento enjundioso, pasando por el lirismo, la suave teorización, el documento, la fotografía, el detalle puntilloso, los silencios... Y el libro acaba sabiendo a vida, a sociedad, a Historia... y, por supuestos, a las maneras en las que todas ellas –vida, sociedad. Historia...– se desenvuelven mientras muestran su arco iris de posibles. Lo máximo en lo mínimo. Todo desde el apunte, desde el atisbo, desde la anécdota –cruel o no–, traducidos siempre en detalle generador.

Ha hecho muy bien, por tanto, García Montero rompiendo con el corsé de los géneros literarios. Ha hecho muy bien porque con lo «mínimo» ha conseguido el dibujo de lo «máximo»; es decir, con la microhistoria personal de un Ángel González vital ha dibujado una macrohistoria de impecable sugerencia donde se delinea la España de preguerra, guerra civil y primera postguerra. Además, claro está, de la España que pudo ser y de la España que, en la época, Europa sobreentendió o prejuzgó. Un dibujo redondo, con aire de totalidad, focalizado en la Asturias natal del biografiado-novelado. Pero, también, un dibujo repleto de tangentes y lleno

continuamente de radios que se entrecruzan y superponen, ante la cantidad de manantiales con los que se alimenta la obra.

El resultado: el río de *Mañana no será lo que Dios quiera* que, caudaloso en contenidos, fluye fértil; un río que acoge múltiples afluentes de vida y de literatura, de ficción y realidad, de creación e historia... sin que ninguno de ellos cruja, ni, por supuesto, desmerezca dentro del conjunto que edifica la obra. La biografía que, en el origen, acomoda este cauce, con el quicio vital de Ángel González, el poeta poseedor de la palabra, «mezcla de filósofo clásico y de anciano del lugar» (pág.9), no deja de asombrar, de atraer hacia su lectura, de interesar. Ángel González, siempre en el filo de casi todo –vida, creación, por ejemplo– y lejos de la calma y de la rutina que atolondran, sobre la línea roja de lo imposible, muestra la supervivencia y la vivencia de una época concreta, al tiempo que deja traslucir su pasión y aprendizaje literarios y, rastreando a fondo en su memoria, evoca la vida –por la pluma interpuesta de Luis García Montero– mediante historias de familia y aventuras personales que agitan la bandera de la infancia y la adolescencia con un poso de íntima oralidad. Son flashes de memoria, fotos sepias que parpadean vitales, estampas evocadas que van y vienen en la mente de Ángel y que, mediante la conversación, se trasladan a la sobresaliente pluma de Luis García Montero para volver a recuperar la corporeidad y el volumen de lo real, de lo acontecido.

Tanto Ángel González como Luis García Montero, buenos poetas, saben que «las verdades se filtran por debajo de las palabras como la luz o el miedo por debajo de las puertas» (pág. 15). Y, así, asistimos a la trasmutación de unos tiempos de tensa alegría –época de la República, coincidente con la infancia de Ángel González– que mudan, trágicamente, hacia el silencio y el ocultamiento, ya sea en la tragedia de la guerra civil o en la larga e incívica paz posterior, donde los vencidos aprenden a contentarse con la suerte de estar vivos (después de la guerra –se dice– bastaba con la suerte de vivir). Son días hostiles, de otoño perpetuo, con ecos de descargas, de miradas acechantes que vigilan sembrando la inquietud y el miedo. Días de fangosa conciencia, de renuncias que empujar a callarse para resistir. Pero, también, son días de ansias de vivir, aprendiendo a perder para no saberse derrotado.

Reproducir la Historia no consiste en reproducir hechos claves, aquellos que como mojones, contundentes y visibles, se alzan frente al colectivo de una ciudad como Oviedo o de un país como España, dibujando el mapa identificador, generalizador. Algo que, tal como espera cualquier lector, acontece en *Mañana no será lo que Dios quiera.* Pero para reproducir de verdad la Historia, sin duda interesan mucho más otros materiales –es lo mejor, lo más sugerente y significativo de la obra García Montero– como la constatación de hechos, en apariencia no tan significativos socialmente, que, aunque difuminados entre la el torbellino de la muchedumbre y, por tanto, apenas visibles y contundentes, ayudan sobremanera a mostrar los accidentes y la orografía de la existencia y, por supuesto, las atmósferas y espacios donde todo ello descansa. E interesan porque éstos –vivencias, comportamientos, sentimientos, silencios, ...– configuran la argamasa vital que ayuda a dar la consistencia necesaria para que la Historia sea precisa, inequívoca y se sostenga como tal. Y, sin duda, en un no va más, interesa el maridaje adecuado entre ambos. La literatura, como demuestra García Montero con esta entrega, consigue «que no se pierda todo lo que arde, que existan las inquietudes, los sentimientos, los miedos y las ilusiones después de desaparecer» para mostrar que «el olvido no es justo, ni conveniente, ni siquiera posible» (pág. 417)

Crecer –se dice, en esta novela/biografía, o lo que sea– es una tarea difícil. Y *Mañana no será lo que Dios quiera* es una certera constatación de esta aserto. Pero, también, lo es recordar lo vivido («Hoy lo que me quita el sueño es el pasado, la sombra de lo que me tocó vivir», afirma Ángel, pág. 394) y saberlo transmitir para su adecuada lectura, para su comprensión y para evitar que todo arda en el olvido. Porque, recuerden, leer es «algo más que conseguir que alguien interprete letras, palabras y frases». Leer, en palabras de González/García Montero es conseguir esa «ligazón especial que une los ojos a las páginas de un libro, y el corazón a los ojos, y las ideas al corazón» (pág. 126). Sin duda, estamos ante un expresivo y conseguido ejemplo, por su permanente diálogo con todo aquel lector que se precie en la búsqueda de un retrato colectivo, del documento lírico..., o de la biografía que es *Mañana no será lo que Dios quiera.* Hágase con espíritu abierto. No importa si empujado por una necesidad de memoria o por la avidez literaria ©

Andrés Neumann y el arcón viajero

Norma Sturniolo

Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), ha sido galardonado con el XII Premio Alfaguara de Novela 2009 –dotado con ciento setenta y cinco mil dólares– por su novela *El viajero del siglo*. El autor cuenta en su haber con el Premio Hiperión de poesía por *El tobogán* y ha sido dos veces finalista del Premio Herralde de novela con *Bariloche* y *Una vez Argentina*. También fue finalista del Premio Primavera con *La vida en las ventanas*.

El escritor hispano argentino además de poeta, narrador y traductor es un estudioso de la literatura. Se licenció en Filología Hispánica y trabajó como profesor de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Granada donde reside desde los catorce años.

Antes de tomar contacto con el libro, los lectores ya teníamos bastante información sobre el mismo. El autor dejó claro que, aunque la historia se desarrolla en torno a 1830, no se propuso hacer una novela decimonónica sobre el siglo XIX. Afirmó que era una novela futurista que sucedía en el pasado. Esto se explica porque la mirada que se arroja sobre ese pasado es la de alguien que vive en el siglo XXI y trata de explicarse el presente a través de los paralelismos que se producen entre nuestra época y la Europa de la Restauración. De ahí que elija la Alemania posnapoleónica, cuando se imponen los valores conservadores como está ocurriendo en la actualidad. El lugar y los personajes son imaginarios. El tema del último *lied* del ciclo *Viaje de Invierno* de Franz Schubert fue el motivo que inspiró la novela. El viajero errante que se detiene junto a un viejo organillero. Precisamente

---

Andrés Neuman: *El viajero del siglo*, Alfaguara, 2009.

la primera cita que figura entre los epígrafes pertenece a ese lied: «Viejo extraño, ¿debiera/quedarme yo contigo?/ ¿Querrás seguir mi canto/ al son de tu organillo?».

Neuman, hijo de padres músicos, tomó contacto con los lieder schubertianos desde la infancia. En el texto que leyó el día de la entrega del premio llegó a decir que la casa de su infancia era de música. Y evocó las conversaciones del padre, oboísta y la madre, violinista sobre Schubert con el fondo musical de *Viaje de invierno*. Durante la redacción de la novela murió su madre y estuvo a punto de abandonar pero aseguró: «Como ese viajero que camina para averiguar adónde va, hoy siento que ya sé para qué seguí escribiendo: para poder dedicarle la novela a mi madre».

Neuman es el traductor al castellano de los versos de *Viaje de invierno* (el Acantilado, 2003) que pertenecen al poeta romántico alemán Wilhelm Müller.

El placer perpetuo de la literatura

A lo largo de la lectura de las más de quinientas páginas de *El viajero del siglo* me ha venido a la memoria más de una vez la célebre frase de Flaubert: «Le seul moyen de supporter l´existence, c´est de s´étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle». Hay una apasionada celebración de la literatura en este libro. El lector disfruta de esa sensación desde el comienzo. La fantasía hace su aparición antes de iniciarse la primera parte de la novela cuando se presenta, como una entrada en una enciclopedia, el nombre y la descripción del lugar en el que se desarrollará la novela (por la forma como está escrita esa descripción, sobre todo por las peculiares abreviaturas, también podría entenderse como una anotación en un diario). El nombre ya contiene en sí parte de su descripción Wanderburgo pues significa algo así como ciudad que vaga. Al comienzo de la descripción se dice de Wanderburgo que es una ciudad móvil y al final se explica que no se ha podido determinar su ubicación. Con esa primera indicación es imposible pensar en encontrarnos con una novela histórica decimonónica. La realidad objetiva y la realidad de la fantasía conviven en la novela. El comienzo de la misma tiene un aire gótico que envuel-

ve en el misterio al viajero y al lugar al que llega. El viajero es traductor, es decir, hace viajar a las palabras de una lengua a otra, se llama Hans y llega a Wanderburgo una noche de invierno. Piensa quedarse solo esa noche en una posada de la ciudad, pero perderá el carruaje que debe tomar al día siguiente y sucesivos acontecimientos como el conocimiento de un viejo organillero y luego del señor Gottlieb de cuya hija, Sophie se enamora, harán que su estancia se prolongue hasta el próximo invierno y que el viajero se debata entre el deseo de marcharse y el de permanecer. El autor considera que ese deseo de emigrar del lugar en el que uno permanece es propio de muchas personas y por eso ha hablado de emigrantes imaginarios. Pero en la novela también se habla sobre los emigrantes reales y sobre los cruces de culturas. Emigrantes que son desalojados de su lugar de nacimiento como es el caso del personaje de Álvaro Urquijo. Un personaje que, después de la constitución del 12, sufre el reinado de Fernando VII con toda su secuela de represión que lo obliga a exiliarse. Su destino se asemeja al de los exiliados de la Republica después del triunfo del franquismo.

Lo que emparenta *El viajero del siglo* con las grandes novelas del XIX es el ofrecernos una visión amplia de aspectos históricos y sociales de la época, el enseñarnos lo que pasa fuera y dentro de los personajes, sus conductas externas y sus deseos, sueños, frustraciones. Lo que la hace novela actual es el tratamiento y la mirada en la que se buscan las claves de nuestra época. Se habla de un tiempo en que empiezan a surgir los nacionalismos, en el que la sociedad industrial deja en la cuneta a los más débiles y desprotegidos –los personajes de Reichardt y Lamberg serían un ejemplo– en el que comienza a haber un despertar de la conciencia social, el mundo de los criados humillados y ofendidos en los que anida el rencor, una sociedad donde la iglesia se une al poder político, una época en que la Santa Alianza se encargará de sofocar cualquier intento revolucionario. Las tertulias de Sophie que se realizan todos los viernes en su casa son el marco en el que se debaten temas filosóficos, políticos, musicales y literarios. Se habla de la corriente de emancipación femenina que empieza a surgir en un grupo de mujeres intelectuales cuya encarnación en la novela lo ofrece el personaje de Sophie que representa a esas mujeres que

han conocido las teorías de Mary Wollstonecraft y su libro *Vindicación de los derechos de la mujer*. Mujeres en conflicto con lo que las rodea y consigo mismas.

Varios géneros tienen cabida en esta novela: el género de novela histórica y social, de novela de misterio con ingredientes fantásticos, hay una trama policíaca y una poderosa historia de amor, amor físico e intelectual.

Todos los personajes del libro, aún los que menos veces aparecen, nos permiten hacer esas inversiones pasionales de las que habla Umberto Eco al referirse a personajes literarios que se vuelven verdaderos.

A esa riqueza de géneros, temas, personajes corresponde una gran riqueza lingüística, empezando por lo que el mismo autor llama castellano *Frankenstein* que tiene que ver con la propia identidad del autor nacido en Argentina pero que desde los catorce años vive en España. Ese español híbrido también se enriquece con palabras italianas, alemanas, inglesas, francesas. Y la prosa narrativa se impregna de lirismo

La intercalación en la narración de *El libro sobre el estado de las almas* del padre Pigherzog nos ofrece momentos de humor, las apasionadas cartas de los enamorados nos seducen, las traducciones poéticas, el lenguaje de las flores, de los abanicos, el lenguaje de las manos, la constante interpretación de los gestos, las estupendas reflexiones sobre la poesía y la traducción de los textos poéticos de distintas lenguas, todo contribuye a una lectura gozosa.

Símbolos y misterios

El viajero perdido es una novela grávida de símbolos y misterios. Hans, a veces, nos parece un viajero que, como todos los mortales, realiza el camino de la vida cargado de interrogantes y misterios sin resolver y otras veces, nos hace pensar en un viajero que atraviesa el tiempo como el Ashaverus judío, condenado a errar sin rumbo fijo y sin poder quedarse en ningún sitio. Quizás ese halo de misterio que lo envuelve hace que nos resulte menos cercano que Sophie o Lisa, la hija de los posaderos que quiere aprender a leer. Esa puede ser la razón por la cual terminada la

novela uno se pregunte por esos personajes cercanos: ¿Que será de Sophie? y ¿de Lisa? Ambas rebeldes frente a diversas formas de violencia ejercida contra las mujeres de la época, ambas transformadas por el conocimiento de Hans.

El misterio se acentúa al principio de la novela y la atmósfera recuerda ciertas narraciones góticas. El cochero ayuda a Hans a bajar de la baca, el arcón que lleva consigo. Como lo nota muy pesado en broma pregunta si dentro lleva un muerto a lo que Hans responde: «Un muerto no(...)unos cuantos». El arca, la caja, el cofre siempre han estado envueltos en el misterio y el secreto y se los considera guardianes de lo que contienen que, entre otras cosas, pueden ser los espíritus de los antepasados. Los lectores conocemos parte del secreto del arcón de Hans: contiene libros y la respuesta que Hans da al cochero nos recuerda aquel soneto de Quevedo en el que dice «con pocos, pero doctos libros juntos, /vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos».

En el centro de esa ciudad móvil que es Wanderburgo donde todo cambia como en la vida, está la plaza del mercado en la que podemos evocar el simbolismo del centro ya que en ella coinciden los opuestos: el nómada Hans y el sedentario viejo organillero. El viaje mismo es símbolo de búsqueda, según Jung, testimonia una insatisfacción que expresa un profundo deseo de cambio interior

Y el viento, maravillosamente descrito en el final de la novela, –con una oración que describe su continuo movimiento a lo largo de casi tres páginas– puede interpretarse como hálito vital, símbolo que presagia profundos cambios espirituales, asociado al soplo creador, al poder fecundador, renovador y activo de la vida.

Hay que agradecer que a Neuman le pasara como a Thomas Mann con *La montaña mágica.* Tanto el escritor alemán como el autor de *El viajero perdido* habían pensado en escribir un relato y ambos acabaron redactando una extensa novela. Hans, el personaje de *La montaña mágica* pensaba quedarse una semana en el hospital de Davos y acaba quedándose siete años; Hans el personaje de *El viajero del siglo* pensaba quedarse una noche en Wanderburgo y acaba quedándose un año. Hay lugares que atrapan a sus personajes y narraciones que cautivan a sus creadores de forma que no pueden separarse de ellas hasta después de haber

escrito muchas páginas. Las palabras viajan, se perpetúan, se transforman y ofrecen infinitas posibilidades a quien trabaja con ellas. Neuman conocedor de la tradición literaria posee una poderosa fuerza creadora y por eso puede enriquecerla y renovar esa tradición

Rómulo Gallegos sabe elegir

Carlos Tomás

Recientemente galardonada con el prestigioso premio Rómulo Gallegos, esta novela de William Ospina, *El país de la canela*, se anuncia como la segunda parte de una trilogía que inició con *Ursúa* y que en el futuro completará con *La serpiente sin ojos*, y lo primero que se puede decir acerca de ella es ya definitivo, porque será alabar su doble triunfo en el lenguaje y en la narratividad. Por un lado, Ospina es un domador del idioma tan diestro que hasta el propio Gabriel García Márquez, tan poco dado a repartir elogios, se rindió ante la belleza de *Ursúa* y pocos meses después de aparecida la calificó sin reservas como «la mejor novela del año.» Por otro lado, el autor colombiano demuestra una vez más en *El país de la canela* que no sólo sabe contar historias, sino también buscarlas, lo que no es un mérito menor en un territorio en el que tantas veces nos encontramos con novelas prescindibles porque descubren lo ya conocido y, en consecuencia, caminan y nos hacen caminar por senderos ya abiertos y aventuras de las que ya sabemos el final. Lo que recrea aquí Ospina es el descubrimiento casual del río Amazonas por parte de los conquistadores españoles, un capítulo tan fascinante de la conquista española de América que, la verdad, parece increíble que no hubiera sido ya escrito. El modo en que la expedición, formada por 240 españoles, 4.000 indios, 2.000 llamas, perros de presa y cerdos, estos últimos para servir de alimento a todos, se va degradando y se convierte en una ruina moral y física, ya es una novela en sí misma, pero Ospina, como es lógico, no se conforma con hacer el trabajo de un cronista, sino que profundiza con mano firme en los personajes y busca en el fondo de ellos las razones de sus actos, entre

---

William Ospina: *El país de la canela*. Editorial Belaqua, Barcelona, 2009.

los que se cuentas algunos de enorme crueldad y rasgos de auténtica locura.

El narrador es un español que cuando vivía en la isla de La Española descubre una carta en la que su padre, que ha muerto en Perú dentro de una mina de oro, en la que habla de una ciudad maravillosa que él ayudó a descubrir y a destruir, y de la parte del tesoro de ese lugar, llamado Cuzco que le correspondía y que, obviamente, como no ha llegado a manos de sus familiares, debe de haber sido robada por sus compañeros de armas. Cristóbal de Aguilar y Medina, que es el nombre de ese narrador, también descubre otra cosa, y es que no es quien creía, porque su nodriza, que se llama Amaney, le asegura que esa historia es cierta, que su padre estuvo en aquel lugar lleno de oro y que no sólo se dedicó a enriquecerse, sino que empezó una vida nueva en todos los sentidos y una de las consecuencias de esa vida completa es que ella, en realidad, es su madre. En ese punto, Ospina desliza una crítica demoledora a la sinrazón de la xenofobia, cuando asegura que el muchacho había querido a Amaney como a una madre... hasta que supo que lo era...

Al cumplir la mayoría de edad y ver que su negocio de explotación de azúcar se hunde, Cristóbal recuerda la carta que leyó de niño y emprende un viaje a Perú con la intención de reclamar lo que era de su padre y, según concluye, le robaron los Pizarro. Cuando llega a su destino logra encontrar a Gonzalo Pizarro, que le promete pagarle lo que le debe si antes lo acompaña a una expedición que está montando para llegar a un supuesto país rico en árboles de canela, que es una especia cara y muy valorada en Europa desde tiempos tan antiguos que, según la leyenda, cuando murió la emperatriz Popea el emperador Nerón hizo quemar en las calles de Roma toda la cosecha de canela producida en Arabia. Con esos precedentes, Pizarro está seguro de que encontrar esa tierra llena de árboles de canela los convertirá en hombres infinitamente ricos.

Pero los expedicionarios no hallan en absoluto lo que buscaban, pues cuando llegan a ese paraíso del que les han hablado ni hay tantos árboles como creían ni la canela que dan es la que gusta en Europa, sino otra mucho más débil que no sirve para nada que no sea darle algo de dulzor al agua. En medio de la des-

ilusión, Gonzalo Pizarro enloquece y ordena el asesinato de todos los indios que había arrastrado a la expedición, muchos de ellos convertidos en alimento de los perros que los guían. Después de eso, deciden seguir avanzando por la selva, dominados por el hambre, la enfermedad y las dificultades, hasta que descubren que una de las pocas esperanzas que tienen de salir de allí es atravesar el inmenso río con el que se topan en su avance. Para escapar por el río construyen un barco e inician una travesía de más de diez meses llena de sorpresas y sinsabores. Se adentran en la civilización inca, atraviesan Ecuador, pasan por Venezuela y por Trinidad hasta llegar a la isla Margarita; aprenden que los monos lloran en los árboles cuando ven a los humanos comerse otros monos en tierra; descubren a las Amazonas, mujeres que cabalgan desnudas y no soportan la presencia de los hombres, a los que sólo usan para aparearse, lo cual a ellos tampoco les viene mal, porque a los padres de sus hijas es a los únicos que perdonan la vida, devolviéndolos sanos y salvos a los poblados de donde los raptaron. La crueldad de las amazonas es grande, porque sólo conservan a sus hijos cuando son hembras, mientras que a los varones los matan y los hacen llegar, como si su cuerpo fuera un reproche, a los pueblos de donde era el padre. Por cierto que cuando regresa al continente europeo, Cristóbal no encuentra demasiadas personas interesadas en su hazaña, con la excepción de los cardenales de Roma, a quienes sí parece interesarles sobremanera la ribera de las mujeres desnudas, sobre las que discuten y fabulan en la oscuridad de sus claustros, enfrascándose en largas polémicas en torno a su origen, que tratan de situar en Grecia.

La expedición cruza selvas, entra y sale de los mares del sur y ve criaturas como los coraquenques, unos pájaros sagrados que no podían cazarse y cuyas plumas servían, exclusivamente, para decorar la diadema del rey de los Incas. El paisaje que ven ellos y nos hacen ver a los lectores es tan variado y apabullante que, en un momento de la novela, el narrador exclama: «Las Indias nunca dejan de crecer en los ojos.» Tampoco dejan de crecer en los del lector, y ése es uno de los grandes méritos de Ospina, capaz de escribir sabores, olores, ruidos... Su prosa es de una riqueza y una sensualidad notables.

Otra de las virtudes de *El país de la canela* es la de no dar una imagen sólo siniestra de los conquistadores españoles, que en parte llegaron a América, desde luego, empujados por la codicia, pero también por la curiosidad que les provocaban las leyendas que aseguraban que en el Nuevo Mundo podían encontrar sirenas, centauros y gigantes. Todo ello está contemplado en esta frondosa novela, donde también hay espacio para la recreación de episodios históricos significativos como el del apresamiento del rey Atahualpa, a quien se nos presenta aprendiendo a jugar al ajedrez con Hernando de Soto y pidiendo que le escribiesen el nombre de Dios en las uñas para medir, con gran astucia, la inteligencia de cada uno de sus captores. El resultado del experimento fue trágico para él, porque ocurrió que todos sus carceleros tuvieron la misma reacción cuando les puso la mano ante los ojos, que fue repetir eso que, al parecer estaba escrito, Dios. Todos hicieron eso, menos Pizarro, que era analfabeto, y Ospina da a entender que quedar en ridículo ante sus hombres lo enfureció tanto que tal vez fuera esa humillación la causa de que lo traicionara, pues como se sabe, el marqués había pedido un rescate que consistía en que los súbditos de Atahualpa llenasen de oro una habitación, pero lo cierto es que cuando el oro llegó al techo, Pizarro mandó que mataran al cautivo, en lugar de liberarlo.

El país de la canela es una novela apasionante, que con toda seguridad no va a defraudar a ninguno de sus lectores. No hay duda de que la concesión del premio Rómulo Gallegos ha sido un acto de justicia literaria, cosa que no siempre se puede decir ©

Entelequias fugitivas

Ignacio F. Garmendia

Mientras prepara su nueva novela, que según ha declarado tendrá a Cádiz como escenario, Felipe Benítez Reyes ha reunido en un volumen todos sus libros de relatos, fruto de un cuarto de siglo largo de dedicación a la narrativa breve. Más de medio centenar de cuentos escritos entre 1982 y 2008, repartidos en tres títulos: *Un mundo peligroso* (1994), *Maneras de perder* (1997) y el hasta ahora inédito *Fragilidades y desórdenes*, que representan una faceta no menor –aunque puede que menos conocida, de ahí la oportunidad de esta recopilación– dentro de su trayectoria literaria. Imaginativa y exuberante como lo es siempre su prosa, la narrativa breve de Benítez Reyes no sigue un patrón repetido, pero la diversidad formal y de asunto no impide que se perciba en sus relatos un aire de familiaridad que emana por una parte del estilo bien reconocible del escritor y por otra de su peculiar imaginario, chinos, circos, bazares, magias, fantasmas, estupefacientes, ensueños, derrotas, lujurias, y todo ese mundo de perdedores alucinados que comparece asimismo en sus novelas.

Algunos son esbozos o meras estampas –Benítez Reyes ha cultivado desde antiguo el microrrelato, antes de que el género se pusiera de moda–, otros son más extensos y narrativos, pero en todos ellos se aprecia la personalísima mirada del autor, su prodigioso ingenio verbal y su capacidad para expresar en pocas líneas mucho más de lo que se dice. No es sólo la escritura deslumbrante –repleta de hermosas imágenes, de arriesgadas metáforas, de greguerías encadenadas–, la gracia y el encanto, la intensidad lírica y el sentido del ritmo de una prosa muy trabajada que discurre con pasmosa naturalidad. Los personajes de Benítez Reyes, casi siempre extravagantes, a veces hasta el delirio, logran conmover

---

Felipe Benítez Reyes: *Fragilidades y desórdenes*, Ed. Destino, Barcelona, 2009.

porque su autor no se ríe de ellos. Sus destartaladas peripecias son recreadas con humor, pero no es un humor corrosivo, sino compasivo, que comprende el deseo de huida, la necesidad de refugiarse en mundos inventados, de evitar las limitaciones de la realidad por medio de la imaginación.

Un intérprete de sueños que sueña con una multitud de arlequines y trata en vano de descifrar su significado, un aficionado al teatro que seduce a las novias con largos parlamentos de tragedia griega, un intruso que irrumpe en la vida de su vecino con intenciones ambiguas, un autor de ficciones-basura convertido en personaje de novela por obra de otro escritor que envidia sus éxitos, un antiguo compañero de estudios que convoca una desastrosa reunión de amigos de juventud, un lector de poesía que sueña con dragones habladores, dos hombres que ignoran sus vidas paralelas (doble homenaje a Borges y al librero, editor y poeta Abelardo Linares), una pintora postrada que atormenta a sus cuidadores y herederos incluso después de muerta, un pastelero que en sus ratos libres escribe novelas del Oeste, un tratante de secretos que vende su mercancía regateando como en el zoco, un consumidor de setas alucinógenas que practica el sado y espera el fin del mundo pronosticado por un gurú de Ibiza, un individuo obsesionado con su suerte variable que es asaltado mientras pasea por la playa después de unas semanas de farra, otro que se cruza en sueños con el Hombre Invisible e intercambia con él su sombrero, un grupo de jugadores de billar inquieto por la irrupción de un extraño desconocido que gana siempre, un profesor de lenguas clásicas que tras su jubilación se dedica a ensoñar destinos imaginarios, encarnando identidades sucesivas para llenar el tiempo vacío.

Son algunos de los personajes que deambulan por los relatos de la nueva entrega, que se unen a los protagonistas de relatos memorables como *El Oriente casual* o *El vendedor de zumo de naranja*. Seres melancólicos y desvalidos, a menudo maltratados por la vida, que sobreviven como pueden acogidos a locas fantasías o persiguiendo vanas quimeras. Dice Benítez Reyes que podría haber titulado su nuevo libro, de no ser por Quevedo, *Los sueños*, y en efecto éstos, «tanto en su sentido de ficciones oníricas como de ilusiones postergadas», tienen una presencia notable en el conjunto, confiriendo un aire de irrealidad añadida a los contornos de

por sí asombrosos que ofrece, si se para uno a observarla, la existencia cotidiana. Tiene el autor esa capacidad para ver el lado fantástico tras lo aparentemente anodino, o viceversa, para tratar de sucesos corrientes como si fueran extraordinarios. Las vidas grises y desnortadas, los deseos imposibles de cualquier pobre diablo, son la materia prima de un discurso narrativo que divierte, sorprende, conmueve y emociona.

«Para mí el relato es un espacio irreemplazable para ensayar voces de entelequias fugitivas, para experimentar con tonos de conciencia, para calcular estructuras narrativas que se sostienen sobre el pilar de lo visto y lo no visto, para arriesgar en unas líneas la sugerencia de algo inabarcable, para componer universos que caben en la palma de la mano y que aspiran sin embargo a ofrecer una medida del mundo», escribe el autor a propósito de *Fragilidades y desórdenes*. No es una poética del relato, pero se le aproxima bastante ©

Una luna que lo ilumina todo

Bianca E. Sánchez

Hace dos años, el escritor argentino Martín Caparrós imprimió una edición artesanal, casi rústica, de un pequeño libro que había escrito durante un mes de viaje por muy diferentes lugares del mundo. Coincidiendo con su cincuenta cumpleaños, Caparrós regaló los poco más de doscientos ejemplares de la curiosa edición a un grupo de amigos y de conocidos entre los que se encontraba su editor, que no tardó en convencerle de que las historias que guardaba aquel libro personal, íntimo, debían ser contadas en el libro que hoy alberga Anagrama.

Una luna no es un libro de viajes al uso en la misma medida en que el viaje del que nos habla su autor no es un viaje común. Una agencia de Naciones Unidas envió al escritor argentino a entrevistar a jóvenes migrantes de muy diversas clases en diferentes lugares del mundo, tan dispares como Madrid y Lusaka, Amsterdan y Monrovia. Ese viaje casi esquizofrénico, complejo y agotador, tan lleno de kilómetros como de emociones, es el germen de una historia que oscila entre lo poético y lo vulgar, entre la realidad más cruel y la imaginación del que huye de lo inevitable.

Si lo bueno de escribir es que ayuda a pensar, como asegura su autor, el acierto del relato de Caparrós es precisamente eso, que zarandea al lector y lo pasea por los grandes problemas de la sociedad, que lo convierte en un perfecto espectador que se emociona e incluso se paraliza por el horror.

Desde la estructura del libro, Martín Caparrós construye los límites del absurdo, si es que es posible trazarlos, al escoger la imagen de la luna y hacer un recorrido por sus diferentes estados

---

Martín Caparrós: *Una luna*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2009.

a la vez que va viajando por diferentes países. La aparición de ciertos héroes anónimos que representarán, desde su individualidad que se convierte en colectiva al narrarse sus historias, el grito de muchas voces de migrantes que tratan de sobrevivir al dictado divino, Caparrós juega con el tiempo y lo sobrepone en diferentes capas. Por un lado la luna y sus fases, iguales en cualquier lugar, como testigo de las desigualdades en un mundo único, uniforme, insensible a la injusticia pero sin intervención posible. Por otro la intervención del tiempo, que deja de ser constante y que depende de los humanos y de su evolución. Mientras algunos países disfrutan de ciertas libertadas, otros se encuentran sumergidos en la Edad Media. El que es pobre es pobre, al igual que el rico lo es por gracia de Dios, lo que supone que el esfuerzo de muchos de los personajes de Caparrós se estrelle contra una concepción del mundo que no les permite cambiar de estado.

Mientras tanto, la misma luna cambiante se va uniendo a las vidas que recoge el libro, unas vidas que siempre están expuestas a una modificación similar a la del satélite terrestre.

Por último, además de continuas licencias con el lenguaje que pretenden lograr un ritmo acorde a la intensidad del viaje, Caparrós se permite escribir determinadas fases de su libro como una conversación íntima, dirigiéndose a sí mismo como el que escribe un diario. De ese modo deja constar sus propias confusiones ante tanto sufrimiento, lo que añade un mayor dramatismo a muchos relatos, o al menos, unas perspectiva más reconocible, una distancia menor con un mundo que de otra manera podría resultar demasiado lejano al lector, esquivando la identificación que sí consigue a lo largo del libro pese a mostrar las heridas abiertas.

Los protagonistas de *Una luna* son personas normales, si bien la normalidad adquiere diferentes significados dependiendo del lugar del mundo en el que nos encontremos. Por lo general, todos tratan de salir de la pobreza extrema a la que se han visto abocados y que les ha tocado vivir desde diferentes posiciones. Mujeres explotadas, refugiados de guerra, polizones en pateras, niños soldado, víctimas del sida, mujeres maltratadas, pandilleros deportados, trabajadores, estudiantes... todos ellos tienen como objetivo último la supervivencia, que trepa por las páginas del libro a modo de crónica íntima. No se trata sólo de cambiar de lugar geográfi-

co, experiencia por otra parte que el autor habría compartido con todos los personajes, sino también de dejar un mundo, una realidad que acecha y atormenta. «No golpear a una mujer es como tener una casa sin barrer», reza un dicho bereber que recoge el libro y que destruye de raíz toda posibilidad de supervivencia de una mujer sometida.

De todo esto sabe mucho Martín Caparrós y se nota, no sólo por su experiencia como escritor sino por su paso por el mundo como un emigrante. Nacido en Buenos Aires en 1957, en 1976 se exilió a París. Al margen de esta experiencia personal, Caparrós sabe recoger la experiencia de quienes le rodean, tal vez como recompensa a su larga trayectoria como periodista en todos los ámbitos (deportivo, cultural, taurino, gastronómico, político, social…), además de su amplia trayectoria literaria, que incluye una decena de novelas entre las que destacan *No veles a tus muertos* o *La historia* ©

Siete casas en Francia

Jon Kortazar

La publicación de la última novela de Bernardo Atxaga (Asteasu, 1951) viene a abrir una nueva etapa en su recorrido narrativo. Después de la trilogía sobre la historia vasca, *Gizona bere bakardadean* (1993)/ *El hombre solo*, *Zeru horiek* (1995)/*Esos cielos*, *Soinujolearen semea* (2003)/*El hijo del acordeonista*, una nueva vuelta de tuerca pone al autor en el camino de escritura que se realiza desde el inconformismo sobre lo anteriormente realizado.

Bernardo Atxaga ha mostrado desde siempre una cierta relatividad sobre lo que había publicado y se ha lanzado a la escritura que muestra características nuevas para su narrativa. Lo hizo cuando tras el éxito de *Obabakoak* (1988), rompió con la estética del realismo mágico y la apacible sombra de las historia borgianas, para entrar en la descripción de la realidad y la historias vascas a partir, y esto había que subrayarlo en este instante, de una historia para jóvenes: *Behi euskaldun baten memoria* (1991)/ *Historia de una vaca*, que significativamente, pierde el adjetivo «vasca» en su traducción al castellano.

La publicación de *Zazpi etxe Frantzian*/ *Siete casas en Francia* (2009) responde a una nueva preocupación del autor por alejarse de la situación vasca, que tanto debate –no habría que olvidarlo tampoco– creó en la recepción de *El hijo del acordeonista*, y retomar un tema más universal, como es el de la denuncia de la colonización europea en África y en el Congo Belga.

Bernardo Atxaga: *Siete casas en Francia*, Ed. Alfagura, Madrid, 2009.

Dos paradojas

Como se sabe *Zazpi etxe Frantzian* (versión en euskera desde la que surge esta reflexión) cuenta la historia de un destacamento de militares en el Congo. Allí en Yangambi, muy cerca del último reducto de la «civilización» Kisangani, el capitán Lalande Biran, ayudado por el teniente Van Thiegel, comercia y se enriquece con la exportación de caucho y marfil, para satisfacer el deseo de su mujer, que quiere ser propietaria de siete casas en Francia. A la vida, militar, del destacamento se suma Chrysostome Liêge, gran tirador, que jugará el papel del «extranjero» en la obra. Ha realizado un juramento de pureza sexual, y sus costumbres religiosas chocarán con la vida corrupta del destacamento, a la vez que su gran puntería le hará subir en la jerarquía militar y en el aprecio de Lalande Biran, a la vez que enciende la envidia y el odio del teniente Van Thiegel, personaje central que lleva el argumento hasta la consumación de una tragedia. Este roba un retrato íntimo de la mujer del capitán y viola y mata a Bamu, la enamorada de Chrysostome Liêge. La venganza será doble: el capitán obligará a los dos militares a un duelo desequilibrado, y Livo, el indígena que servía en el destacamento, llevará la muerte al capitán y a su ayudante Donatien.

Una de las primeras preguntas a las que deberá contestar el lector, nada más abrir el libro, será una paradoja: ¿Por qué se ha lanzado el autor, Bernardo Atxaga, a novelar una aventura colonial tan lejana? O dicho de manera más directa: ¿a qué viene esto ahora?

Pero frente a la primera extrañeza ante el tema, que analizo en forma de paradoja, caben varias interpretaciones, que trataré de sintetizar en varias series:

a) Evidentemente puede pensarse en una metáfora: la aventura colonial de Bélgica como espejo de otra aventura «colonial» en el mundo actual, que sólo puedo recordar en paralelo a la invasión de Irak (1991). La actualidad del tema viene dada por la actualización de un conflicto de tipo «colonial» en la contemporaneidad.

b) En sentido menos metafórico, la novela se concibe como una denuncia de la actual actitud explotadora de Occidente sobre el

continente africano. Sería pues, una puesta en actualidad de una denuncia que sirve para desvelar en la conciencia una de las mayores tragedias actuales: el debilitamiento del continente abandonado. A este respecto no puede olvidarse que *Etiopia* (1978), una de las primeras obras de Atxaga, se escribía en paralelo con la tragedia de Etiopía, acosada por la sequía y la hambruna en la primera mitad de los años 70.

c) El autor ha declarado a una revista que el mundo actual es demasiado «indiferente». Como se sabe, la indiferencia marca las características fundamentales de la postmodernidad. La novela puede convertirse así en un alegato hacia la modernidad y sus valores éticos, en un recurso contra la «indiferencia» y la postmodernidad, la apelación a un mundo ideológico que aquí se muestra en su momento más esplendoroso. Se trata de la negación del «otro»: Los miembros del destacamento militar se dedican al pillaje, a la violencia y a la violación con una absoluta normalidad, como si nada importara, o lo que es peor, después de haber realizado un acto artístico, tema sobre el que debemos volver un poco más adelante.

d) La cuarta razón pertenece a la esfera de lo literario. Como ha escrito Felipe Juaristi, en la obra puede encontrarse un «espejo y un círculo» («Ispilua eta zirkulua»), el espejo de elementos literarios que ya se encontraban en otras obras de Bernardo Atxaga y el círculo de la vuelta a la expresión de la violencia del género humano. En la argumentación el poeta Juaristi introducía la referencia inexcusable en estos casos a Conrad y su *Corazón de tinieblas*, cita que ya estaba en «La carta del canónigo Lizardi» de *Obabakoak*, narración que se situaba también en la misma época de 1903-1904. Pero si las técnicas que se dan forma en la novela recuerdan, y de manera poderosa, a las utilizadas previamente por el escritor, habría que convenir que esto no es Conrad, y que las estéticas utilizadas (por Conrad y en «Camilo Lizardi») están alejadas de las que se realizan en esta obra.

La segunda paradoja es formal, o si se quiere genérica. Bernardo Atxaga propone un *tour de force* impresionante en el texto,

puesto que podemos esperar una novela juvenil, histórica, de aventuras, o al menos exótica. Pero en el fondo se trata de una novela con una fuerte carga ideológica y que termina en una tragedia. Y si se acepta ello podríamos encontrarnos en una situación parecida a la que sucedió con *Memorias de una vaca*, en que una novela juvenil sirvió al autor para comenzar una serie sobre la situación política del País Vasco. En esa operación puede entreverse una «mirada indirecta»: se cuenta una tragedia con fórmulas de otro género literario. Esa «mirada indirecta» se realiza también en otros planos de la novela, como cuando se cuentan atrocidades (el juego de Guillermo Tell con niños (cap. III), o la violación sistemática de mujeres), con una cierta «naturalidad». Por eso resulta apropiado el título que José María Pozuelo Ivancos dio a su reseña: «Cuando el horror no duele». Es la «mirada indirecta» de un narrador que no juzga, pero que constata desde una instancia superior el horror de la situación colonialista.

La denuncia del colonialismo

A la novela le cuesta, en mi opinión, despegar, y así pueden constatarse dos secciones bien delimitadas en el texto narrativo. La primera de ellas (I-IX) sirva para el anclaje de la situación de los personajes, y es claramente situacional e ideológica; la segunda parte (X-XXV) comienza con la rivalidad entre Chrysostome Liêge y el teniente Van Thiegel. Esa primera parte de descripción de la situación y de denuncia social está narrada con un tono sarcástico, que puede verse en la elección de los nombres de los personajes, en la caricatura de la situación social de los nobles belgas en el capítulo IV, una sátira que recuerda a la opereta, y a la ironía negra (el humor negro de Saki –*Cuentos de humor negro*– fue una de las bases de lectura del primer Bernardo Atxaga); resulta ser una de las pocas secuencias que suceden fuera de la heterotopía del cuartel o del destacamento en Yangambi, la otra, significativamente se sitúa al fianl de la novela y relata la historia de Chrysostome Liêge y las razones de su pureza secual. Son ridículos los personajes, aparecen caricaturizados en esa pretensión de ofrecer un reinado en África a una bailarina de Filadelfia, y, sobre todo, en el pro-

yecto de llevar una escultura colosal de la Virgen a la selva africana. Todo ello desde la concepción descentrada de la realidad.

Lo que leemos, en ese tono de humor negro, es la denuncia de un estado de cosas terribles que se viven desde la condescendencia, desde la arrogancia y la insensibilidad de los personajes más importantes. Es bien cierto que el narrador utiliza la ironía con esa situación, al hacer mención del color de los ojos del capitán, por ejemplo (d'or et d'azur), que se repite como un *mantra* en la novela, como se repetirán otros estribillos (por ejemplo, la constante trascripción en francés de lo que dice Donatien), y que ha llevado a la irritación a algún comentarista (Martínez Zarracina), y a algún que otro lector.

Es probable que la sensación de estabilidad en la narración se deba a tres factores: en el comienzo el autor se ve obligado a situar al lector en un espacio diferente, por lo que, sobre todo, se describe, y se describe incluso cuando se narran algunas acciones sórdidas, pero aún no han prendido las contradicciones y la violencia entre los personajes; en segundo lugar, esa primera parte mantiene un foco sobre Chrysostome Liêge, el personaje más plano en la novela y quizás uno de los más increíbles (piénsese que ante la muerte de su amada, el personaje considera que ha sido un aviso del cielo para no caer en el pecado); y las acciones que se plantearán más tarde y los conflictos que surgirán se dibujan y sugieren, pero no se materializan aún.

La acción, sugerida en la humillación que sufre Van Thiegel, por un comentario de Chrysostome Liêge (página 31 del original), y que será el motivo fundamental al final de la novela, se verá reforzada a partir del décimo capítulo. Con un nuevo concurso de tiro, la acción remonta el vuelo. Entonces comienzan a concretarse los distintos intereses y los conflictos entre los personajes. Entonces a las acciones de unos corresponde la respuesta del otro.

Al leer el planteamiento de la novela recordé un comentario que Jon Juaristi realiza en sus memorias sobre la literatura de Bernardo Atxaga. Según Juaristi, los inicios teatrales de Bernardo Atxaga estarían presentes en su narrativa, de manera que es un excelente escritor en el momento de plantear los conflictos y las situaciones, y menos hábil en la construcción de finales. Quizás habría que tener en cuenta esa opinión si lo que leemos en la nove-

la es sobre todo, una tragedia, es decir, la concepción de una obra teatral: pocos personajes, en un lugar, relativamente cerrado, y una trama trágico de muy pocos hilos, pero muy efectivos, dramáticos y emotivos.

Esta técnica que resulta eficaz en el cuento, trae a la novela dos efectos que debemos resaltar. En primer lugar, la habilidad para realizar una elipsis al final del conflicto y del duelo entre Chrysostome Liêge y Van Thiegel que se contará al final de la novela a través de la conversación de un periodista con un oficial (otra vez de «manera indirecta»), y en seguno lugar, por la utilización del «deus ex machina» de la acción de Livo y la tensión trágica que llena de la mejor prosa a las páginas de este libro.

Sobre técnicas y estilos

Yo creo que, una vez analizadas algunas de las debilidades que se promueven en la novela, y esa «mirada indirecta» que se ofrece en todas sus páginas, se hace necesario subrayar los grandes aciertos del texto, que los tiene y en gran medida provienen también de esa forma en la que se acerca a la realidad.

Quisiera utilizar la palabra «cubista» porque creo que es la más exacta para analizar lo que Bernardo Atxaga lleva a cabo en la novela: una mirada cubista sobre la realidad, es decir, una forma de descripción que es capaz de ver el haz y el envés de la situación, y ello a partir de otra paradoja: la unión de la vanguardia en la narrativa y de las formas de oralidad primitiva en el estilo. No es extraña esa unión, puesto que los vanguardistas admiraron el arte primitivo y aprendieron de él en momentos de crisis creativa.

El cubismo en la narración no se realiza sólo cuando se ofrecen versiones poliédricas de una misma acción. Es decir, en el momento de contar una acción desde perspectivas distintas. Por ejemplo, al contarse el duelo de Chrysostome Liêge y Van Thiegel desde la perspectiva del periodista Lassalle y de Richardson, y la historia que sucedió a través de una analepsis, de un flash-back.

El efecto cubista se consigue mediante la utilización de varias técnicas narrativas que afectan a distintos órdenes de creación. Una de ellas es la focalización, es decir desde donde se cuenta el

argumento. Aquí se utilizan las visiones de varios de los personajes fundamentales –ya hemos dicho que son pocos y en un espacio reducido, en el que explotan sus intereses, sexuales y codiciosos. Pero además Bernardo Atxaga utiliza varias veces técnicas que le son conocidas, como por ejemplo el uso de la voz interior que guía al personaje, técnica que utilizó en *Gizona bere bakardadean/ El hombre solo* y que en esta novela toma cuerpo en las dos mitades de Van Thiegel, o en una materialización de un pensamiento errante, toma la metáfora de una ruleta que gira (capítulo XVI) para expresar de forma concreta el mundo caótico de la mente del teniente, o en su caso, lleva a la animalización de los personajes (técnica de la fábulas que Atxaga utiliza desde *Behi euskaldun baten memoriak / Memorias de una vaca*) de Van Thiegel y de Donatien, como «Tximu Mozkorra» /El mono borracho/, o «Zakur lepoluzeak», metáforas desde la visión alucinada por el miedo de Livo, o metamorfosis de los personajes debido al alcoholismo del teniente. Las voces interiores múltiples, que materializan un concepto abstraco como «inidecisión» se ofrece también en la persona de Dontaien que oye los consejos de las distintas voces de sus hermanos antes de que deba toman una decisión. esta utilización de técnicas de concreción de lo abstracto sirve a Bernardo Atxaga para dar mayor realce a la creación de sensaciones a través de metonimias que se muestran en la técnica de la narración.

Visión alucinada, desajuste de la realidad por el alcohol, o por el sueño, en la ensoñación de Lalande o Van Thiegel, uno soñando con la fama cerca de la corte y el otro con la corte que realizará a la mujer del primero. Por tanto, junto a las analepsis habría que anotar muchísimas referencias a un futuro que no se cumplirán. La situación de horror en la que viven los personajes –como la que sufren los caballos en la mina que narra Émile Zola, pág. 241, cap. 25– busca un escape a través de formas distorsionadas de ensoñación y de abyección.

La otra forma de narración distorsionada, o si se quiere de acceso indirecto a la realidad, se produce al mezclarse diferentes niveles de narración. En la narrativa de Bernardo Atxaga ha sido una constante la premisa de que es imposible conocer directamente la realidad (una condición, por cierto, postmoderna), y, por

tanto, utiliza a menudo diversos niveles narrativos que nos alejan de lo que sucedió realmente. Volviendo a un ejemplo ya mencionado, el narrador no cuenta el duelo entre Chrysostome Liêge y Van Thiegel, sino lo conocemos a través de la narración escrita de Lassalle, contándose así una historia dentro de la narración principal. Esta técnica de uso de diversos niveles de narración, de manera que el lector asista siempre desde otra instancia no directa a lo que sucedió, se emplea con maestría. El propio Lassalle, una de las instancias narrativas más importantes del texto, contará la inauguración de la estatua de la Virgen en un artículo que todavía no ha escrito, cap. 21, y que estructura, poco a poco en su pensamiento, de forma que realiza la crónica de un suceso que ya sucedió, pero piensa también en otro artículo sobre Chrysostome Liêge, que aún no ha escrito. Las diferentes técnicas de escritura tienen mucho que ver con Lalande Biran, el capitán poeta, de forma que los diferentes estilos de escritura –cartas, artículos de diarios– poseen una importancia clave en la configuración de ese mundo al que solo podemos asomarnos de manera indirecta, pues la realidad en sí misma es inaprensible. Los poemas alegóricos que Lalande Biran escribe o recita en la mesa de bienvenida a las autoridades eclesiásticas, son otros ejemplos de saltos y cambios en los niveles narrativos, y de pasos entre lo extradiegético, lo intradiégetico y lo metadiegético.

El carácter de poeta de Lalande Biran merece un comentario aparte. Desde *Etiopia* (1978) Bernardo Atxaga ha caricaturizado al poeta sublime que no es capaz de ver el horror del mundo. En este sentido, Lalande Biran toma la figura del poeta inútil. Un alma que es capaz de dedicarse al arte, a la pintura y al retrato, antes de cometer un estupro. En este sentido, ese poeta es una metáfora de la abyección, de la insensibilidad ante la crueldad. El amplio contraste entre la poesía y la crueldad define el ámbito en que Atxaga desprecia a la poesía que sólo es forma y que no se compromete con la situación, imagen misma de lo que el autor pretende con esta novela.

En este sentido es importante la fecha en la que Lalande Biran data una carta: El 12 de Julio de 1904 (cap. 5). En la extraña capacidad de Bernardo Atxaga en convertir todo signo en símbolo, habría que leer también la fecha, día del nacimiento de Pablo

Neruda, imagen contrapuesta al poeta inútil, imagen de poeta comprometido, o si se busca otra significación más acorde con la novela es el año en que Roger Casement (1864-1916), compañero de fatigas de Conrad en el viaje al Estado Libre del Congo, publicó el Informe sobre el Congo, verdadero relato de la proetesta ante la colonización.

Existe otra técnica que el autor utiliza con profusión y que sirve para mantener despierto el interés del lector. Me refiero a la explicación posterior de un dato que el lector no puede conocer. Así, por ejemplo, cuando Christine se refiere a una carta a las cifras 10-500. Es evidente que el lector no puede sino seguir leyendo hasta que el narrador –en este caso omnisciente– explica que 10 es la cifra de dientes de elefante y 500 los árboles de caoba que necesita para conseguir, por fin, su séptima casa. Son, lo dice el texto, cifras mágicas, que no cuadran con la duración real de la estancia de Lalande Biran en Yangambi. No podrá reunir el dinero para comprar siete casas en cinco años. Deberá penar siete años en ese rincón olvidado, hasta llegar a su muerte a la «octava residencia».

Junto a estas técnicas vanguardistas de cambio de perspectiva, de cambio en la disposición cronológica, cambios en la narración hacia atrás y hacia delante, cambios en los niveles de narración, que constituyen lo que he llamado una mirada «cubista» sobre la realidad, imposible de asir en su fugacidad, existe una vuelta a las formas orales de la poesía primitiva. Ya en el momento de la publicación de *Poemas & Híbridos* (1990) Bernardo Atxaga dio a la edición un poema «Trikuarena» / «Del erizo» que recomponía desde las técnicas orales de la poesía africana, un emocionante texto sobre la incapacidad de entender la esencia del cambio.

En ese poema se llevan a cabo varias experimentaciones desde la poesía tradicional: la repetición, el cambio de ritmo... Pozuelo Ivancos ha defendido con respecto a este libro su fuerte capacidad poética. Estoy convencido de que las técnicas de literatura tradicional africana han conformado algunos puntos de creación del texto.

Me refiero a la afición del narrador por las series numerales, a la referencia continua a los números, que crean una contabilidad macabra, por ejemplo cuando Van Thiegel lleva la cuenta de sus conquistas femeninas, blancas o negras, o en una referencia mágica al relatar los años y las casas de Francia. En el título de la novela se

hace mención clara a la numeración: *Siete casas en Francia*. Con el número siete, símbolo de la abundancia, y a veces, de lo incontable. Pero, como ya dijimos hay más referencias a los números en la novela, como en la carta de Christine, o en cada uno de los concursos de tiro, en los que, quizás de manera abusiva, se menciona el número de animales abatidos, o se hece la cuenta de las balas que se llevan en la expedición, las que se pierden o las que se ganan.

De la repetición implícita a la poesía oral toma el autor las repeticiones reiterativas, los mantras que dijimos antes: los colores de los ojos de Lalande Biran (mientras, esto para un autor que se queja de la lectura apresurada de sus obras, los ojos de Bamu, la amada de Chrysostome Liêge, sufren un cambio de color que solo puede deberse a una falta de atención), las repeticiones en la frase: para decirlo con una metáfora y sus variantes, las bajadas de la nuez de la garganta en los personajes. Desde luego, puede discutirse la pertinencia de estas repeticiones. Conozco lectores a los que no les ha gustado. A mí me parece que están dentro de una forma estética que ha optado por una forma concreta, en la que la reiteración conserva un papel importante.

En esta concepción pueden integrarse otro tipo de creaciones que hacen atractiva a la narrativa: la alusión a la sombra, *oimbé*, que Livo ve en torno a las personas, y que indica su estado de ánimo, en el mismo sentido en que la ruleta de la cabeza de Van Thiegel concreta un elemento huidizo, en una serie de cenestesias magistralmente elaboradas. La animalización de los personajes podría insertarse también en esta tradición de poesía tradicional utilizada en el texto. O la inserción de cuentos indígenas en el cuerpo de la narración.

La última paradoja de la obra se encuentra, pues, en esta mezcla de vanguardia y tradición primitiva, que, como vimos, fue también una serie experimental de la pintura y la escultura de los vanguardistas europeos.

Bibliografía

ASURMENDI, Mikel (2009): «Afrikako lur joriko sorkuntza biluzia». *Irunero*. 04-09.

BARANDIARAN, Alberto (2009): «Literatura oso gutxi da berez, lur esanguratsua behar du». *Berria*. 07-03-09.

CASTILLA, Amelia (2009): «El envés de la aventura». *El País-Babelia*. 28-03-09. 4-6.

ESTEBAN, Iñaki (2009): «Las palabras hieren y matan, por eso hay que controlarlas». *El Correo*. 28-03-09. 64-65.

JUARISTI, Felipe (2009): «Zirkulua eta ispilua». *Diario vasco*. 27-03-09.

JUARISTI, Jon (2006): *Cambio de destino*. Seix. Barcelona.

MANGUEL, Alberto (2009): «Corrupciones más íntimas». *El País-Babelia*. 28-03-09. 6.

MARTINEZ ZARRACINA, Pablo (2009): «Estampa colonial». *El Correo-Territorios*. 28-03-09. 13.

ROJO, Javier (2009): «Sinboloen oihana». *El Correo-Territorios*. 10-04-09. 11.

SENABRE, Ricardo (2009): «Siete casas en Francia». *El Cultural*. 1-7 de Mayo 2009. 15.

SERRANO IZKO, Bixente (2009): «Sator lana». *Berria*. 19-04-09

Qué se le va hacer: Séptima colección de artículos de opinión de Javier Marías

Antonio J. Iriarte

Javier Marías lleva catorce años largos escribiendo todas las semanas, salvo en agosto, una columna de opinión en la prensa dominical española, los seis últimos en *El País Semanal.* A diferencia de otros escritores más reticentes con sus colaboraciones periodísticas, Marías acostumbra a recoger en sucesivos volúmenes la totalidad de sus columnas, para conveniencia de sus lectores, que así pueden revisitar unos textos de gran agudeza, con frecuencia entrañables, y siempre deslumbrantes desde el punto de vista formal. La colección que ahora nos ocupa es la séptima que publica desde la inaugural de 1997, *Mano de sombra*, y reúne los noventa y cinco artículos dominicales aparecidos entre febrero de 2007 y febrero de 2009. Por contraposición al ensayo literario puro, los artículos de prensa de un autor de ficción, y más si es de la talla de Marías, pueden correr el riesgo de verse despachados de forma apresurada como «obra menor», lo que en este caso no dejaría de ser un error de bulto. La ya larga dedicación del autor a los artículos de opinión en prensa y, en particular, a la realización de una columna semanal, y su voluntad de brindarles a estas piezas vida más allá de las páginas de los suplementos dominicales demuestran que para él no son parte desdeñable de su obra, sencillamente una faceta distinta de su expresión. Por otra parte, en contra de lo que pudiera pensarse dada su naturaleza, con muy

---

Javier Marías: *Lo que no vengo a decir*, Alfaguara, Madrid, 2009.

contadas excepciones, estas piezas de Marías no participan del carácter esencialmente efímero de tantas crónicas de prensa en la medida en que no suelen ser tributarias de la actualidad más inmediata y perecedera, ni están pensadas ni escritas con las miras puestas exclusivamente en el momento. En la mayoría de los casos, y aun cuando les haya dado pie algún suceso puntual de por sí fácilmente olvidable, las opiniones o comentarios vertidos por Marías en estos artículos no tienen fecha de caducidad, y sí designio de crear poso y alentar una reflexión continuada. Por último, aunque su factura sea necesariamente más sencilla que la de sus obras de ficción, en estas piezas también se manifiestan, y de forma más directa, muchas de las virtudes de la justamente alabada prosa del autor. La lectura seguida de los textos que ahora permite el libro, con independencia de la actualidad que los pudo inspirar, se traduce en un mejor y más pausado aprovechamiento de las muchas riquezas que ofrecen.

Al igual que en las recopilaciones anteriores, el autor se expresa aquí fundamentalmente (como a él le gusta recordar) como ciudadano preocupado por el mundo en que vive, atento a lo que sucede a su alrededor. Marías es un observador certero y lúcido que reacciona con admiración, sorpresa o escándalo ante lo que ve, y expresa con elegancia y rara felicidad estilística una opinión siempre razonada, y eminentemente razonable. No siempre coincidirán ésta ni sus preocupaciones con las del lector, pero Marías nunca intenta avasallar, y sí explicarse con claridad y convencer, si acaso, por la solidez y equidad de sus argumentos. Para muchos lectores, la sosegada voz de Marías ha llegado así a convertirse en la más patente manifestación del recto pensar y, muy a menudo, del simple sentido común, hoy con frecuencia desterrado de tantas y tantas discusiones.

Muchos de los asuntos aquí tratados resultarán familiares a quienes sigan al Marías columnista, quien acostumbra volver varias veces sobre lo mismo, en la misma medida en que la propia realidad tiende a repetirse, sobre todo en lo malo. Que haya preocupaciones recurrentes (la dictadura de lo políticamente correcto; el empobrecimiento del lenguaje a menudo resultante de ella; la hipocresía y cinismo de los políticos; la prepotencia de la Iglesia en España; la confusión existente acerca de qué son derechos y

qué constituye discriminación; el abuso de ciertas prácticas públicas o manifestaciones sociales) no significa que el autor resulte reiterativo ni pesado; antes al contrario, siempre procura aportar nuevas perspectivas, nuevas iluminaciones a lo tratado. Marías disecciona la realidad desde una perspectiva individualista, aunque no insolidaria, porque a lo que aspira es a denunciar, argumentándolo, todo lo que pueda suponer trabas a la convivencia. Aunque con frecuencia se le tache de soberbio, sus opiniones las expresa sin intentar sentar cátedra, y afortunadamente sin la reverencia impostada por el pensamiento dominante tan al uso hoy día. Así, algunas de estas piezas podrán acaso parecer irreverentes, más por los temas tratados que por la forma de abordarlos, pero siempre están razonadas y nunca buscan la provocación gratuita, por lo que en última instancia sólo pueden ofender a los mojigatos, o a quienes gustan de tomarse todo demasiado en serio. Marías, es bien sabido, tiene un gran sentido del humor y domina el recurso a la ironía, por lo que algunos de los artículos más logrados están tratados en clave de humor, que no equivale a burla ni a hacer de menos las cosas. Es el caso, por ejemplo, de sus habituales y siempre polémicas notas sobre la Semana Santa y las procesiones (véase «Presiosa» y «Guapa y más que guapa» en este volumen), pero sobre todo de los muchos textos que ponen en solfa determinados vicios, tonterías o mezquindades de nuestra sociedad y de nuestro tiempo. Aunque surjan al socaire de asuntos puntuales o muy locales (los frecuentes despropósitos de algunos ayuntamientos, por ejemplo), estas piezas invitan a la reflexión y resultan siempre de provechosa relectura.

Con todo, acaso los artículos más memorables de esta colección sean los más literarios o, por falta de mejor término, los más filosóficos, en particular los que manifiestan la familiar preocupación del autor por cuestiones como el tiempo (cómo lo percibimos, cómo pasa), el significado y valor de la memoria, la gente (y las cosas) que hacen más llevadera la vida, la permanencia de los muertos, esos grandes ausentes. «El temor de vivir a destiempo», «El después y el mientras», «Los valiosos ocultos», «Las personas ligeras», «Una generación bien entera», «Los muertos activos» son, entre otros, ejemplos destacados de esta vena, en la que el autor suele dar lo mejor de sí mismo.

«Lo que no vengo a decir», la pieza que da título al volumen y una de las más enjundiosas del mismo, constituye una nueva y atinada reflexión de Marías sobre el sino del autor de artículos de opinión en nuestros días vocingleros, condenado, como señala en la «Nota previa», a nunca ser entendido rectamente «en una época y una sociedad poco proclives a atender a las matizaciones y a las argumentaciones». Cuántas veces no ha de sentir el articulista no ya que clama en el desierto, sino que quienes le prestan atención lo hacen sólo para luego poner falsedades en su boca. Marías reconoce cierto desaliento ante esta situación pero no, por fortuna, sensación de derrota. Que no ceje y que persista en sus esfuerzos, que siga dando la tabarra, como gráficamente lo describe él mismo, es lo único que pueden desear sus lectores ©

Un bote de refresco

Juan Marqués

Uno querría y busca para su poesía lo mismo que para su cotidianeidad y, por tanto, para su vida: poder instalarse en un estado ideal de serenidad fecunda, merecer trabajar tranquilo. Lo recomendaba Marco Aurelio: «Nunca te apresures; nunca te detengas», y éste es también un buen consejo para los poetas. No se trata tanto de escribir como de rastrear y detectar poemas, y de hacerlo sin impaciencia pero sin pereza ni distracción.

Hay, sin embargo, quienes prefieren publicar a escribir, y quienes prefieren escribir a pensar, y entonces llenan cuadernos –que a menudo consiguen colocar en alguna editorial– sin haber esperado a tener algo especial que decir. Natural y afortunadamente, también habrá siempre, en el otro lado, quienes comprendan cuál es la labor del poeta, y opten por practicarla del modo que parece más sensato: casi cinco años ha tardado Josep M. Rodríguez (Súria –Barcelona–, 1976) en engendrar, escribir, corregir y ordenar los treinta y cuatro poemas que forman *Raíz*, el libro que acaba de ofrecer a los que andamos siempre hambrientos de buenos poemas verdaderos, y lejos de poetas cuya ansiedad por mostrarse inteligentes, ingeniosos, rupturistas o sorprendentes inhabilita prácticamente para la creación poética. Supone un gran consuelo contar con un poeta como Rodríguez en la «primera división» de lo que suele llamarse «poesía española joven» (aunque «poesía joven» es una redundancia), porque él es uno de los pocos que practica y defiende allí una poesía sencilla pero profunda, perfectamente inteligible pero trascendente, cotidiana pero no prosaica ni, desde luego, fácil (y si lo parece es que se ha leído superficialmente, pues estamos ante un poeta que, a diferencia de otros, no escribe acerca de la ropa, sino del tejido).

Josep M. Rodríguez: *Raíz*. Madrid, Visor, 2008.

Tras *Las deudas del viajero* (1998), *Frío* (2002) y *La caja negra* (2004), *Raíz* vuelve a ser una colección de versos rebosantes de sugerencias. Su autor tiene claro que en los poemas, como en los cuentos, lo más importante es lo que no se dice, lo que se insinúa, lo que subyace, sin que por ello tenga la tentación de jugar a las «adivinanzas». No se trata de desafiar al lector con un infantil y abusivo «a ver si sabes de qué estoy hablando», sino de expresar del modo más eficaz posible algo que seguramente reconocerá y compartirá quien se asome a estas páginas, porque Rodríguez habla de sí mismo para hablar de todos, y se celebra y se canta a sí mismo, como Whitman, para ponerse al servicio de todo lo que hay fuera de él, sabiéndose una pequeña parte de todo ello, pero una parte especialmente observadora y sensible, capaz de hablar en nombre de muchos que, en sus versos, nos sentimos comprendidos, representados, acompañados. No en vano, y de la mano de Rimbaud, tituló *Yo es otro* la antología de «autorretratos de la nueva poesía» que preparó en 2001.

Últimamente se habla mucho de «riesgo», pero me da la sensación de que ese concepto está tan sobrevalorado como hace unos años lo estuvo el de originalidad, si es que ambos no son intercambiables y los hacen funcionar como sinónimos. Sea como sea, a los ingenuos que exigen saltos mortales en cada libro y aplauden cualquier experimento, aunque sea con gaseosa, se les podría responder con la reflexión que hacía en el convulso 1917 el narrador de *El paseo* (aunque no convenga confundirla completamente con las opiniones de Robert Walser, su ácido creador): «en algunos lugares hay cazadores y degustadores de novedades, echados a perder por exceso de estímulo, ansiosos de sensaciones, hombres que ansían casi cada minuto goces no disfrutados aún. El poeta no escribe para tales gentes, como el músico no hace música para ellos y el pintor no pinta para ellos. En conjunto, la continua necesidad de goce y prueba de cosas siempre nuevas se me antoja un rasgo de pequeñez, falta de vida interior, alejamiento de la Naturaleza y mediana o defectuosa capacidad de comprensión» (Barcelona, Siruela, 1998, p. 76. Traducción de Carlos Fortea).

Estos últimos son reproches que nadie podría lanzar contra la poesía de Josep M. Rodríguez. Él sabe que todo poema es un ejercicio de lenguaje y un producto de la inteligencia, pero también

que no debe conformarse con eso. Si un poema no contiene además emoción, si no surge plenamente de la vida, sólo será chatarra a la que el tiempo, el mejor y más tenaz crítico de poesía que existe, convertirá en lo que es: ocurrencias, chistes, fuegos artificiales tan vistosos como fugaces, versos sometidos a las modas o dócilmente escritos con el manual de instrucciones de la época..., y, así, nada más que triste «verdura de las eras».

Rodríguez, en cambio, sabe encontrar y reconocer el hölderliniano «corazón del bosque» en «una lata roja, de refresco», que alguien ha abandonado entre los árboles («El corazón del bosque»: p. 10). Es la imagen más sublime de un libro en el que también se compara una ruptura amorosa con un chorro de alcohol sobre una herida, que primero escuece y luego alivia («Fin»: p. 24), o en el que se adivina un «cuento de terror detrás de cada puerta» de un hospital («Contradicción»: p. 16). También degustamos la «*Versión segunda*» de «Las nubes» un poema procedente de *Frío*, en el que el sol sigue siendo «un diente de oro» (p. 50), y volvemos a encontrarnos con eso tan característico del autor que es ofrecer «variaciones» agradecidas de sus poetas frecuentados: si en libros anteriores se reconstruían u homenajeaban versos o impresiones de Giuseppe Ungaretti o Joan Vinyoli, en éste hay una estupenda «Variación Pagliarani» (p. 26), aparte de los poemas que confiesan tener en cuenta a Junichir Tanizaki, André Breton, Arakida Moritake o Rainer M. Rilke, siempre presentes en forma de paréntesis bajo el título, como en otros libros se aludía a Hugo Mujica, Georg Trakl, Antonio Gamoneda o Robert Lowell... Toda una reunión de amigos.

Ocioso sería referirse a la presencia oriental (y, muy en particular, japonesa) en la poesía de Rodríguez, porque es un elemento sencillamente constitutivo de la misma. A él debemos uno de los mejores ensayos sobre la recepción de la literatura japonesa en occidente que se han publicado entre nosotros (*Hana o la flor del cerezo*, 2007), y una reciente y soberbia traducción de los *Poemas de madurez* de Kobayashi Issa (2008), así como una significativa reunión de haikus de poetas españoles (*Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 2004) y varios artículos y conferencias sobre el tema. Por lo demás, tal vez este catalán nunca ha sido tan nipón como en esta última colección suya de poemas, pues, si bien

en *Raíz* no hay ningún haiku (estrofa de la que, a pesar de ser un experto –o, mejor, precisamente por ello–, jamás ha abusado), sí encontramos una «Estancia japonesa» (p. 25) que no puede ser más ortodoxa (y, por tanto, rica).

Es cierto que a veces puede resultar un tanto sentencioso, pero si lo que nos revelan esas afirmaciones rotundas es algo como que «Este día que empieza es lo que soy» (p. 9) o que «Todo nace de la contemplación, / incluso la memoria» (p. 50), entonces también salimos ganando. La de Josep M. Rodríguez, en fin, es una poesía tan delicada como poderosa, admirable en su elegancia y en su contención. Un banquete que no empacha sino que deja ganas de más (aunque para saciarlas basta con volver a empezar el libro, que, como toda buena literatura, mejora en cada nueva visita). Una fuente antigua y siempre nueva donde descansar del estruendo y la velocidad del mundo. En medio de una sequía general que empieza a ser preocupante, esta *Raíz* se convierte en un bote de refresco. Y no creo que deje de latir, de palpitar muy cerca de la tierra ©

Intensidad a la mexicana

Raquel Lanseros

Verónica Volkow nació en Ciudad de México en 1955, y recibe la herencia española por parte de madre. Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de México, hasta la edad de dieciocho años vivió en la casa de su bisabuelo, Leon Trotsky. Poeta y ensayista, ha traducido a Víctor Serge, Henri Michaux, Michael Hamburger y Elizabeth Bishop. Publicó su primer poema en la revista *Plural*, que dirigía Octavio Paz, nombre fundamental dentro de la tradición cultural que la poeta abraza desde sus inicios. De la mano de Renacimiento, llega a España su antología poética, *Litoral de tinta*, título de un libro juvenil de Verónica, en el cual invistió su libérrima voz de una imaginería lúcida y esplendente, unida a una conciencia filosófica profunda que reflexiona sobre la presencia insoslayable de la magnitud del tiempo: «Soy como el círculo, me dijo,/no tengo ningún sitio realmente,/(...)/Como hecho de tiempo,/hecho sin mí,/soy casi transparente/y tengo que estar continuamente muriéndome./(...)/y se puede vivir así,/ sin nada, realmente,/se puede nacer en cualquier sitio,/se puede vivir del instante.» Esta antología incluye además obra de los libros *Los caminos*, *El inicio* y *Oro del viento*.

Posee la poesía de Volkow unas imágenes brillantes, que aúnan la exactitud formal con un delirio de color y plasticidad, como vemos, por ejemplo, en el poema titulado *Quito*: «Ondulación de las montañas tiernas,/olas lentísimas,/crestas suspensas en abis-

---

Verónica Volkow: *Litoral de tinta*. Prólogo de Ramón Xirau. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2007.
Efraín Bartolomé: *El ser que somos*, Prólogo de Juan Domingo Argüelles, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2007.

mos de piedra,/cielo que en pesadumbre de polvo se refleja.» Deslumbra Verónica por su capacidad descriptiva, que acompaña a menudo de profunda reflexión espiritual y metafísica: «Una flor que ya soy/también de horizontes/y relevos de alas./Un pronombre con cuerpo/en verbo inacabado./(...)/Pero no es luz el alma, no/sin ojo y sin cuerpo es una mirada,/es luz que mira/y sin luz mira;/antes de un cuerpo o de la luz:/estar de luz.» Confluye en los versos de Verónica Volkow un intenso lirismo, una destilada emotividad que la propia poeta dirige con maestría hasta atrapar y cautivar al lector. Así sucede en su poema *Fondo*, dedicado al maestro Octavio Paz, y que nos sumerge instantáneamente dentro de las grandes preguntas del alma: «La conciencia se llamó dolor,/y dar a luz fue así/porque somos tierra/y la tierra no acata sin la herida». Hábil poseedora de un ritmo nítido y minucioso, el decir de Verónica va calando en el lector como la lluvia fina, impregnando los sentidos de su modo exquisito y delicado de concebir la realidad. Son sus versos diáfanos y claros, redondos en su sonoridad y preñados de introspección psicológica y espiritual. En uno de los poemas más hermosos de la antología, titulado *La memoria*, la poeta nos revela cómo la memoria que conserva nuestra identidad es la misma que nos muestra lo que tenemos de finito, de pretérito: «Mientras yo avanzo/hay otra que sigue mi pie/y copia mis movimientos como una sombra,/(...)/otra que amanece ayer,/otra que nace/y otra que llora./Hay un momento en que me estoy enamorando siempre/y en que pierdo el amor,/momento sucesivo/(...)/Vida gastada ya en vivirla,/termes,/que a su paso dejó un termes hueco.»

Compatriota de Verónica Volkow y compañero generacional, el poeta Efraín Bartolomé nació en Chiapas en 1950. Inició su trayectoria literaria en 1982 con la publicación de *Ojo de jaguar*, un libro enérgico, intenso, emotivo y penetrante que suscitó el aplauso unánime de críticos y lectores. La editorial Renacimiento publica su antología poética en España, bajo el nombre conjunto de *El ser que somos*, y que reúne poemas del anteriormente citado *Ojo de jaguar*, *Cuadernos contra el ángel*, *Música lunar* y *Partes un verso a la mitad y sangra*. La poesía de Bartolomé incendia corazones a su paso, es hija del ímpetu, del empuje, de las ganas de vivir, de la fortaleza infinita de espíritu. Arranca el libro con un

poema titulado *Invocación*, impresionante poética de un hombre que prefiere la verdad y la ética a los falsos destellos de salón: «Lengua de mis abuelos habla por mí/No me dejes mentir/No me permitas nunca ofrecer gato por liebre/sobre los movimientos de mi sangre/(...)/En ti confío/En tu sabiduría pulida por el tiempo/(...)/No me dejes hablar de lo que no he mirado/de lo que no he tocado con los ojos del alma/de lo que no he vivido/de lo que no he palapado/de lo que no he mordido» Al lado su oficio poético, Efraín atesora la capacidad sanadora de almas y mentes, ya que es psicoterapeuta de profesión. Quizá por eso conozca como nadie el poder curativo de la palabra exacta, que utiliza siempre a favor de la autenticidad vital. Corre por sus versos la emoción más efectiva y sincera con la misma naturalidad que el agua de lluvia por el cauce de un arroyo. Inteligente, impetuoso, torrencial, la obra de este poeta mexicano hechiza y conmueve tanto en su forma como en su contenido. La más exquisita maestría lingüística puesta al servicio del más sublime estremecimiento, el que provoca la verdadera vida: «Amarras la conciencia como un pequeño barco/y entras al sueño como quien ve pasar el río/recostado en la arena tibia de la ribera/Todo pasa/Todo navega en las aguas del silencio:/Crecen las plantas/Ovulan las mujeres/(...)/Crecen las uñas de los cuerdos/Crece el pelo en el cráneo de los locos/(...)/Subes de nuevo al barco: todo brilla/Tú *ya sabes por qué*/Alguien desde la orilla te ve pasar.» Bullen en la poesía de Bartolomé todo un abanico de temas variopintos, igual que ocurre casi siempre en la vida real. Le canta el poeta a la selva tropical de su región, a los animales, al pasado histórico, a la ciudad, a la luz y a la sombra, a la pasión, al amor... En la cosmogonía de Efraín el amor carnal es un altar donde arde la estirpe, el origen, la más profunda noción de misterio: «Tú eres la Tierra y yo soy el Cielo/Tú eres el lecho de los ríos y el asiento del mar/(...)/Yo soy la lluvia que te fertiliza/(...)/Nuestro lecho es el Universo que nos contiene/(...)/Y ahora somos Cielo los dos y volamos/Pero seguimos siendo Cielo aunque yazgamos en tierra/Derrumbados en tierra pero Cielo/Cielo vencido cielo revolcado pero Tierra». Flota en la poesía de este autor mexicano algo sagrado, la fuente primigenia de la desnudez, la limpieza de alma, el latir de lo imprevisiblemente hermoso: «Amo y amo/hasta que el alma lame

lumbre/y amo/hasta el alma del hambre/hasta que el alma alumbre/hasta que el alma herrumbre/los alambres del hombre.» Prepárense a sentir el relampagueo de la emoción, la temperatura de la certeza poética, la llama de la espina dorsal del sentimiento. Poesía en mayúsculas que se defiende por sí misma, que se edifica sobre el pilar incuestionable de la autenticidad. Poesía que está, en las propias palabras de Bartolomé: «En el festín de los ladrones/en el pozo de los iracundos/ante el cuchillo de los asesinos/(...)/frente a la sangre agusanada de los corruptos/frente a la mansedumbre/frente a la podredumbre/frente a la muchedumbre». No se lo pierdan ©

El autorretrato de Dios en los circuitos neurales de Jesús Mosterín

David López

Asegura Jesus Mosterín en su libro *La cultura humana*[1] que cada «uno de nosotros tiene en su interior dos procesadores de información: el genoma y el cerebro. Nuestra naturaleza existe y está en el genoma, es decir, en los cromosomas del núcleo de cada una de nuestras células (excepto los eritrocitos). Nuestra cultura también existe. ¿Dónde está? En un sentido actual, está en nuestro cerebro. En un sentido virtual o potencial (como cultura virtual), está también en los soportes artificiales extracerebrales en que almacenamos ciertos contenidos culturales».

Estas no temblorosas aseveraciones las realiza Jesús Mosterín desde un modelo de totalidad que, asumido como incuestionable, le ha permitido (¿exigido?) procesar un libro muy estimulante, muy «de actualidad», que describe con rigor etnográfico un universo divertido, elegante y limpio –como un ipod de última generación.

Nuestra cultura, a diferencia de nuestra *natura*, sería la información que se obtiene por medio del aprendizaje: del aprendizaje que permite nuestra pertenencia a la sociedad humana. Y es el cerebro –«el órgano de la cultura»– el encargado de recogerla, de procesarla, de almacenarla: de actualizar su ser. ¿Cómo ocurre esta maravilla? La respuesta parece ser tan sencilla como prodigiosa:

---

[1] Jesús Mosterín: *La cultura humana*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2009.

«La estructura anatómica y funcional del cerebro está determinada por los genes en todos sus rasgos generales y multitud de detalles, pero una gran parte de las conexiones neurales del cerebro se van formando a lo largo de nuestra vida, como consecuencia de nuestras percepciones y otra interacciones con nuestro entorno, incluidas las que se dan con otros congéneres, sobre todo con nuestra madre y otros familiares durante la primera infancia. A esta capacidad de establecer nuevas conexiones neurales se llama plasticidad cerebral. La plasticidad cerebral es máxima durante nuestra infancia y va decreciendo a partir de la pubertad. El cerebro del adulto está más consolidado y es bastante menos plástico que el del niño.»

La memoria, en eso de fijar una cultura en nuestro cerebro, será al parecer decisiva: «La consolidación de la información en la memoria operativa conduce al establecimiento de circuitos neuronales permanentes mediante el reforzamiento de las sinapsis entre las neuronas que los componen. Esto se lleva a cabo mediante la activación de ciertos genes y la síntesis de nuevas proteínas como la actina, que inducen cambios estructurales permanentes en la morfología de la neurona y su citoesqueleto, en especial, el agrandamiento de espinas dendríticas presentes o la creación de espinas nuevas. Al estimularse por el aprendizaje, las espinas pequeñas se agrandan, lo que a la vez les hace perder plasticidad y las convierte en el soporte estructural duradero de la memoria a largo plazo [...] La cultura es parte de la información retenida en la memoria a largo plazo.»

Se nos acaba de decir que a mayor cultura en el cerebro (esto es: mayor información retenida a largo plazo) menor plasticidad cerebral: menor capacidad de establecer nuevas conexiones neuronales. ¿Intuía esta desalentadora disyuntiva Krishnamurti cuando recomendaba desaprenderlo todo para alcanzar la libertad verdadera?

Pero Jesús Mosterín no parece estar dispuesto a que su cerebro –ni los que forman la galaxia de cerebros globalizados– se libere de la «cultura», sobre todo, quizás, porque esa forma (esa in-formación global), a parte de ser muy seductora, es dinámica y evolutiva («viva»): recogería críticamente toda la cultura aprovechable del pasado y la tendría ahí disponible, en forma de circuitos neurales actualizados en cerebros; o potenciales: esperando, anhe-

lando convertir mentes, como virus muertos/vivos, agazapados en soportes extracerebrales.

Es especialmente interesante el primer capítulo de esta obra de Jesús Mosterín. En él analiza el concepto de «información»: eso que está ahí codiciando la fértil plasticidad de nuestros cerebros. Según Mosterín, el hecho de que existan seres vivos es algo altamente improbable. Y es que las leyes de la termodinámica parecen querer un universo reducido a «rocas y mares, y gases y plasmas». Para Mosterín los seres vivos son seres excepcionales, seres que se perpetúan en ese entorno tan amenazador porque son capaces de «explotar los flujos de información que atraviesan tanto su interior como su entorno, detectando, procesando, almacenando y haciendo uso de la información disponible».

¿Pero, qué demonios es realmente eso de la «información»? Jesús Mosterín nos lo explica con eficacia (eso sí, siempre desde su algoritmo, desde su procesador; que quizás sea el acertado, ¿por qué no?): «La existencia, por efímera que sea, de un ser vivo, es casi un milagro, algo tan inverosímil y asombroso que solo puede explicarse por la aplicación simultánea y coordinada de miles de trucos sofisticados, codificados en sus genes[...] El uso de la información acumulada en nuestros genes nos permite a los organismos remontar la universal corriente entrópica y seguir avanzando como funámbulos sobre el abismo. Y aquí estamos nosotros para contarlo [...] También dependemos para nuestra supervivencia y bienestar de otro tipo de información, que no está en el genoma, sino en el cerebro, y que constituye la cultura».

El cerebro. Grumo crucial de materia para el cientismo materialista. Pero, ¿qué es la materia? ¿Alguien lo sabe? Otra pregunta: ¿La información que recibe ese grumo de materia es de «algo» que está ahí fuera, objetivo? Sí. Para Jesús Mosterín el universo existe ahí fuera, tal cual, y, por así decirlo, sopla sobre nosotros información objetiva: «El universo está pletórico de información objetiva, con independencia de que sea detectada o no». Estamos ante la expresión de un credo, ante uno de los dogmas fundamentales de eso que Popper denominó «religión de la ciencia»; y que no tiene en cuenta la obviedad de que es imposible salir de «nuestra percepción» (de nuestro aparato psíquico/ de nuestro procesador cerebral si se quiere) para «ver» si ahí fuera son las cosas como

resultan ser una ver procesadas. Porque no se puede ver sin ver; y ver siempre ve un sujeto. ¿Cómo salirse de la subjetividad para ver –ya sin ser sujeto– qué es lo que hay fuera de nuestras percepciones y de nuestros procesadores? Jesús Mosterín –con honestidad, con algorítmica y pragmática lucidez– no considera las reflexiones del empirismo inglés, y mucho menos las del idealismo alemán. ¿Para qué? ¿Para qué dejarse subyugar por lo ineficaz? Bueno, quizás para no caer en el error de elevar a universo objetivo la suma de las hipótesis –siempre moribundas– que van dando explicación a los «hechos» (¿Cuántos hechos hay?). Jesús Mosterín ha trasformado la suposición en realidad. Y parece no dudar. De ahí la fuerza hechizante con la que se despliega el verbo ser en su obra (qué gusto da en plena post/post-modernidad): parecería de verdad que lo que hay es como él lo cuenta. Por fin.

Pero lo que hay, lo que pasa, podría ser absolutamente «otro» de lo que se ha dibujado en el cerebro de Jesús Mosterín –y de otros muchos que participan en este dibujo–. Para liberar «el cerebro» (que es por cierto también una hipótesis, una abstracción) de una eventual in-formación (¿finitización?) excesiva es especialmente útil la propuesta de Feyerabend: no descartar ninguna hipótesis (Jung ya lo había propuesto antes). Pero se trata de una propuesta fertilizante en exceso. Y, como es sabido por los horticultores, el exceso de abono mata el cultivo (la cultura). Mosterín cita a Feyerabend en su obra; y le deslegitima afirmando que su propuesta no lleva a ninguna parte. ¿Adónde hay que ir?

Sigamos. Dice también Jesús Mosterín que la «información misma es algo inmaterial, portado por la forma de las señales que la trasmiten». Y que la «llegada de la señal con esa forma cambia el estado cognitivo del observador, modifica sus circuitos neurales». Vemos por tanto que a nuestro cerebro nunca acuden «las cosas» sino sus señales. Y a partir de esas señales –huellas en la nieve, por ejemplo (bueno, en realidad los fotones que emiten)– inducimos que por ahí ha pasado un determinado animal. Poniéndonos muy kantianos podríamos decir que la cosa en sí (aquello que se supone causa de las señales) se confunde –se identifica–, en el modelo de totalidad desde el que escribe Jesús Mosterín, con la señal que se supone que emite. Y esa misma señal es también una suposición, una causa «exterior» de las configuraciones de nuestro cerebro.

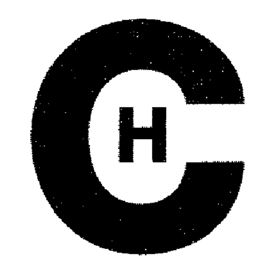
Nadie ve las señales, sino que *supone* que percibe lo que esas señales provocan en sus sentidos. Si es que hay sentidos, claro.

El cerebro. Sería el lugar clave: el hábitat de la cultura humana: tierra fértil donde quieren anidar todas las culturas. Jesús Mosterín ofrece una descripción de esa cosa: ese compendio de cosas, esa porción de la materia del universo objetivo. Y lo hace como cualquier neurólogo del paradigma actual: en un espacio-tiempo euclidiano; esto es: en tres dimensiones: susceptible de ser intuido en un estado de conciencia ordinario, o «social», o «baconiano», o como se le quiera llamar. Pero, si el cerebro está en el universo, ¿no debe temblar también, abrasarse, en los nuevos modelos de espacio que ofrece la Física? ¿No le afecta, a él también –al templo donde habita *actualmente* la propia Ciencia– esa tempestuosa hipótesis de que lo real de verdad –la realidad pura y dura– podría estar desplegándose en once dimensiones? ¿O son doce ya?

El estatus ontológico del cerebro es crucial en el modelo de totalidad –y en la religiosidad– que se ve a través de las cristalinas frases de Jesús Mosterín. Y es que en otra de sus obras –*La naturaleza humana*– este filósofo afirma que a través del cerebro humano el universo (o Dios dice él) se conoce a sí mismo. El universo sería, para Jesús Mosterín, un Dios aún no conocedor de sí mismo, necesitado por tanto del cerebro humano. Pero, para semejante prodigio, ¿no debería llevar toda cultura (todo conjunto de circuitos neurales aprendibles) un mecanismo de autohibernación que permitiera a su portador –el hombre– liberarse de todo procesador y recibir así «la señal única», la «in-formación total»: Dios? ¿No sería eso la autoconciencia del universo, la sinapsis total, libre, sin algoritmo, sin orden alguna que diga qué información es la útil y qué hacer luego con ella? ¿Qué sentiría un cerebro con plasticidad infinita? Eso sea quizás el *satori* en el Zen. D. T. Suzuki lo definió como la sensación de estar con Dios antes de que éste dijera: «Hágase la luz»; o, dicho desde la cosmovisión de Jesús Mosterín: la sensación de poder configurar cualquier circuito neural (cualquier «cultura»: cualquier mundo). En libertad.

Quizás haya que vigilar la cultura para que no nos arrebate la plasticidad cerebral. Para que no mutile en exceso el autorretrato de Dios. O, si se quiere, para que no mutile en exceso nuestra creatividad a la hora de crear a Dios

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	52 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00708
9 771131 643008

5 euros